ISSN 0130-6405

95

8

ИСКУССТВО КИНО

music for decemb
LEONID LEBEDEV
music for december
IVAN DYKHOVICHNY
ELENA SAFONOVA NATALIA ZHUKOVA IRINA PIGANOVA
GRIGORI GLADY DMITRI DYKHOVICHNY NIKOLAY CHINDYAIKIN
Certain Regard
Cannes Film Festival 1995

Автора!

Автор исчез, растворился в своевольной игре форм и стилей. Произошло даже знаменательное обращение самого автора, его физического существования, его тела в выставочный объект (body-art). И можно считать, что утилизация авторского начала самодовлеющим, не помнящим родства художественным текстом прошла успешно. Случившееся воспринято как непреложный факт и более не является для современной эстетики болезненной проблемой. Тем более что автору нашлась подходящая замена. Его креативные функции, всегда, во всяком событии прекрасного, предполагавшие момент вдохновения, а значит, и присутствие высшей инстанции, онтологию, медленно, но верно переходят к холодному демиургу — куратору, профессиональному распорядителю и стратегу, который принципиально — вне метафизики творчества. Он не выходит из сферы стопроцентной «телесности», оперируя лишенными памяти об истоке, о предназначении готовыми продуктами, ready-made'ами всех сортов.

Вполне легализованная в изобразительном искусстве фигура куратора присутствует сегодня и в кинематографе. Чаще — незримо, закулисно. Реже — не таясь и не скрывая свое «новое авторское право», куратор называет себя и выходит на авансцену. Как это сделал, скажем, критик Александр Тимофеевский, давно и успешно осуществляющий трансферт между кино и изо. Его кураторские полномочия в фильме «Мания Жизели» (режиссер А.Учитель) даже символически закреплены: Тимофеевский сыграл в этой картине эпизодическую роль некоего арт-политика родом из «серебряного века», что трудно истолковать иначе, чем расчет на прямое наследование от предтечи, куратора-родоначальника. Значит, автор умер, да здравствует куратор?! Но ведь игра, в том числе форм и стилей, остается в пределах своей специфики. Игра не оттесняет, а оттеняет все, что не втягивается в ее оборот. Даже самое безудержное, прихотливое игровое развертывание всегда отслаивается как мнимость, как фикция фундаментально пребывающей реальности.

Торжество куратора всего лишь игра, в которую играет или не играет все тот же автор. И именно об авторе в его сегодняшнем обличии этот номер. По сути, он начинается там, где кончается игра.

Л.Карахан

ИСКУССТВО КИНО 8 95

СОДЕРЖАНИЕ

Л.КАРАХАН.
1 **Автора!**

ПРЕМЬЕРА «И К»

«МУЗЫКА ДЛЯ ДЕКАБРЯ»

ЕЛЕНА СТИШОВА.
5 **В сумерках**

ИВАН ДЫХОВИЧНЫЙ.
8 **«Она — это время...»**

ФЕСТИВАЛИ

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА, НИНА ЗАРХИ, НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ.
12 **Кинофорум-2**

«Новое поколение в поисках кинематографического манифеста».
13 АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ, ДЕНИС ЕВСТИГНЕЕВ, ГЕННАДИЙ КАЮМОВ, СЕРГЕЙ ЛИВНЕВ, ЮРИЙ МАМИН

РАЗБОРЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

ЭДУАРД САИД.
22 **Ориентализм**

В.МИХАЛКОВИЧ.
28 **Паломничества в страну Востока**

АНДРЕЙ ПЛАХОВ.
34 **Exotic, erotic, politic**

ЦЗЯНИН ЧЖА.
38 **Чен Кайге и тень революции**

БЕРЕНИС РЕЙНО.
47 **Призраки будущего**

БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ.
49 **Мы — часть чужой культуры**

ТРАН АН ХАНГ.
53 **Неизменность вещей — суть азиатского мировоззрения**

АББАС КИАРОСТАМИ:
56 **«Я предпочитаю консервам свежую рыбу»**

БЕРЕНИС РЕЙНО.
59 **Гон Ли. Блеск и обаяние китайской кинозвезды**

АСПЕКТ

ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ.
64 **La vie est le cinéma (кино — жизнь)**

ПОРТРЕТЫ

ЕЛЕНА ПЛАХОВА.
67 **Белые ночи Аки Каурисмяки**

АНЖЕЛИКА АРТЮХ.
73 **Воля**

ФИЛЬМ В ЖУРНАЛЕ

ПЕТР ШЕПОТИННИК.
77 **Другой**

ДЖОН ДЖОСТ.
79 **Ловушка**

ДЖОН ДЖОСТ:
93 **«Я старый анархист»**

КОЛЛЕКЦИЯ «И К»

Н.БАБУРИНА.
96 **Только ли реклама?**

КИНОКАЛЕНДАРЬ

97 **1960 — 1969**

ПЬЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ:
102 «Я склонен мифологизировать все на свете»

Т.ВЕТРОВА.
106 Глаубер Роша. Бог и дьявол бразильского кино

ЛАБОРАТОРИЯ

ЮРИЙ ГАНТМАН — ВИТТОРИО СТОРАРО.
111 Свет и цвет

МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

ГАРРИ КУНЦЕВ.
118 Жил-был Параджанов

ЛАЭРТ ВАГАРШЯН.
130 «Фамилия моя Параджанов»

СВЕТЛАНА САРКИСЯН.
139 Цветной слух

«И К». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА

ДИНА РУБИНА.
146 Камера наезжает!

173 SUMMARY

© Журнал «Искусство кино», 1995

Ежемесячный журнал
Выходит с января 1931 года

Учредители:
Комитет РФ по кинематографии (Роскомкино), Министерство культуры РФ, Союз кинематографистов России, Конфедерация Союзов кинематографистов, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор
Дондурей Д.Б.

Редакция
Александрова Н.В.
Алиева С.Ш.
Галаган С.В.
Гурьян Л.Б.
Доброхотова М.М.
Донец Л.С.
Зархи Н.А.
Захарова И.В.
Иенсен Т.О.
Калгатина Л.В. ответственный секретарь
Карахан Л.М. зам. главного редактора
Мишунина Л.В.
Николаева И.А.
Сиривля Н.А.
Стишова Е.М.
Тронина Л.В.
Цыркун Н.А.
Шепотинник П.Г.
Элькина Г.Г.
Ярошевская С.Л.

Компьютерная верстка — **Потапов И.П.**

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79

Сдано в набор 05.07.95
Подл. к печати 03.08.95
Формат бумаги 70x100 1/16
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,5,
усл. печ. л. 14,94, уч. изд. л. 17,87

Журнал зарегистрирован в Министерстве информации РФ № 01632 от 7.10.92

Заказ 411
АО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи не рецензируются и не возвращаются

«Музыка для декабря». Анна — Е.Сафонова, Митя — Д.Дыховичный

«МУЗЫКА ДЛЯ ДЕКАБРЯ»
Сценарий И.Дыховичного, М.Шептуновой. Режиссер И.Дыховичный. Оператор С.Козлов. Художник В.Аронин. Композитор А.Батагов. Звукооператор Е.Попова-Эванс. Продюсер Л.Лебедев. Студия «Цех». 1995.

ЕЛЕНА СТИШОВА

В сумерках

На первый, да и на второй взгляд новая работа Ивана Дыховичного разочаровывает. За вычетом явленной здесь рафинированной картинки европейского класса (снимал фильм сам Сергей Козлов!) в «Музыке для декабря» нет, кажется, ничего, о чем стоило бы говорить долго и много. «Холодно, холодно, холодно... Пусто, пусто, пусто...». Разве что обращает на себя внимание антропологическая установка автора, пригласившего на главные роли актеров с узкими породистыми лицами совсем не русского этнического типа. Твердые готические лики с обтянутыми скулами у Елены Сафоновой (Анна) и Григория Гладия (Ларин) несут печать длительного генетического возделывания — как английский газон, который стригут уже лет триста. И у Натальи Жуковой (Маша) и Дмитрия Дыховичного (Митя) нет и намека на «расейскую» пастозность и бесформенность. Последнее свойственно лишь двум второплановым персонажам, старым русским — бизнесмену Самойлову (Николай Чиндяйкин) и его собутыльнику, любителю декадентских романсов Расторгуеву (Андрей Костюкевич).

Антропологическому типу «людей успеха» стилистически вторят венецианские окна отреставрированных (финнами или турками) «набоковских особняков», в одном из которых, с видом на Неву, недавно поселилась семья новых богатых. Представьте себе сумрачную тональность изобразительного ряда, будто картина снималась сквозь матовые фильтры, представьте медленное скольжение камеры среди тщательно проработанных интерьеров — высоченные потолки, белые стены, еще не расставленная по местам тяжелая антикварная мебель, следы незаконченного ремонта (евроремонта!) — и станет ясно, что камера, определившая себе роль наблюдателя, но не участника, создает выразительную нарративную конструкцию, куда более насыщенную смыслами и ассоциациями, чем литературный сюжет (сценарий написан режиссером в соавторстве с М.Шептуновой). Неспроста зрители не схватывают историю, рассказанную в фильме, с первого просмотра. Атмосфера запоминается, сюжет — ускользает.

Правда и то, что у Дыховичного с «историей» традиционно плохо. Он устремлен к сверхсюжету и на том стоит. За что и произведен в «метафизики». Но дело в том, что именно «Музыка для декабря» — его первый фильм, из которого — при некоторых усилиях — извлекается конкретная история, построенная по классическому канону: завязка, кульминация, развязка.

Итак, некто Александр Ларин, преуспевший в Америке ленинградский художник, эмигрант последней волны, возвращается на историческую родину, чтобы увезти в Штаты любимую девушку Машу. А у Маши уже есть жених — Митя, красивый и талантливый, музыкант и фотохудожник. К тому же племянник и единственный наследник по прямой Машиного отчима, крутого бизнесмена из бывших «теневиков».

Маша вызывающе холодна, даже груба с Лариным и отказывает ему наотрез. Она все еще не избавилась от травмы детства, связанной с общим прошлым ее и Ларина. Ларин был возлюбленным Анны, Машиной матери, жил в их доме, девочка любила его как отца. В конце концов они стали любовниками. О чем не знала и до сих пор не знает Анна, все еще не забывшая Ларина. Она уверена, что он приехал к ней... Эта фрейдистская петля с намеком на инцест, с комплексом Электры у дочери и с комплексом вины у матери по мере развития действия все туже затягивается. Воспоминания об утраченной любви будоражат Анну, она в отчаянии. Самойлов же, ее муж, с самого начала заявленный в фильме как человек конченный, делает харакири на глазах у Мити. А вскоре после его похорон в случайной перестрелке в кафе погибнет Ларин — на глазах у Маши. Митя становится богатым наследником, но отказывается от наследства в пользу Маши, хотя их помолвка разорвана. Маша осуществляет свою цель: становится железной бизнес-леди с вооруженной охраной, юридической службой и т.п. Анна попадает в дурдом и никого не узнает.

Так что сюжет кровавый. Другой бы режиссер сделал из этой «семейной мелодрамы» эротический триллер с добавкой «крими». Ды-

ховичный поступает наоборот. Максимально ослабляет фабулу, топит ее в пластике и не позволяет себе эффектных аттракционов на публику. Он равнодушен к жанру и последовательно противостоит власти литературы, власти слова — с младых ногтей. Вспомним «Испытателя» или «Братьев», где эксперимент по борьбе со словом достиг апогея. Да что далеко ходить — в своей монтажной элегии «Женская роль», законченной чуть ранее «Музыки для декабря», он работает только пластикой — изобразительной и музыкальной. Вообще страсть к пластической каллиграфии — его слабость. Это было очевидно уже по его первой режиссерской работе по рассказу Бабеля — «Элиа Исаакович и Маргарита Прокофьевна». Про что фильм — помню смутно, зато некото-

«Музыка для декабря».
Маша — Н.Жукова, Ларин — Г.Гладий

«Музыка для декабря».
Анна — Е.Сафонова, Ларин — Г.Гладий

рые кадры до сих пор в глазах стоят. Кстати, согласно апокрифу, именно Бабель на вопрос о причине своего успеха отвечал: «Стилем берем, стилем-с!» И у Дыховичного, похоже, не было иного пути, кроме как «брать стилем». Его авторский дискурс тяготеет не к интеллектуально-духовной, не к социально-проблемной, а к чувственной сфере. Этот свой дар, по нашим временам уникальный, он сполна реализовал лишь в «Прорве», где наконец-то воплотился. Заметим, что сценарий Н.Кожушаной с четко прочерченной фабулой и с гендерными обертонами тоже ему мешал, и он его редуцировал. История про норовистого жеребца, которого на параде приходится заменить покладистой кобылой, привесив ей на причинное место муляж мужского достоинства, мерцает где-то на заднем плане. Все смысловое поле фильма — это воспаленный стиль, пульсирующий, как нарыв.

Рефлексия большого сталинского стиля потянула на самоценный сюжет эпического масштаба. В «Музыке для декабря» стиль не становится самоигральным сюжетом, хотя и работает как автономный нарратив. Но авторский дискурс ощутимо идеологизировался, Дыховичный не отстраненно живописует, но оценивает и высказывается. Похоже, режиссер боролся до последнего, но ему не удалось скрыть, что современные нувориши ему отвратительны; что многогрешной Анне он сострадает, а Машу терпеть не может, хотя она и жертва Анны; что к Ларину он равнодушен, а бессребреника Митю нежно любит. Ведь парадокс «Прорвы» в том, что в ней нет идеологического дискурса — его привнесли интерпретаторы. В «Музыке для декабря», в первом фильме Дыховичного на современном материале, идеологические акценты возникли. И привели Дыховичного к традиционной русской мифологеме о бедных праведниках и богатых грешниках. Лично меня это радует — хотя бы как свидетельство того, что русскую культурную модель не так-то легко побороть. Жаль, что Дыховичному не удалось быть последовательным на этом пути. Его подвела логофобия, по-моему, глубоко искусственная. Написанный им же сюжет слишком связан с актуальными реалиями нашей жизни и слишком болит, чтобы бояться быть уличенным в публицистической определенности. Публицистики в фильме нет — режиссер может спать спокойно. Но что такое образ Мити, как не декларация автора? Автора, который не может не видеть драматургическую слабость и актерскую недотянутость этой роли? Актер Дыховичный с лицом страдающего Вертера нужен режиссеру Дыховичному как знак осознанного аутсайдер-

ства творческой личности, каковая по определению не может вписаться в прагматический контекст. Впрочем, и другие актеры, менее опытные, как непрофессионалка Н.Жукова, и более опытные, как Г.Гладий, тоже используются в заданном режиме знаковости. Про Ларина я поняла, что он модный салонный художник, покупаемый музеями мира, подобно бывшему ленинградцу Михаилу Шемякину, лишь из диалога Мити с галерейщицей Лерой (И.Пиганова), тоже фигурой знаковой: современная женщина, запретившая себе все, кроме дела.

Единственное исключение — Елена Сафонова. У нее чуть больше драматургического материала, чем у других, но она умеет проживать каждую реплику, играть ее второй, третий и Бог знает какой планы. Женский круг — смысловой центр картины, и Анна в этом круге ведет партию соло. Ее рассказ о преждевременных родах, когда она хотела избавиться от ребенка, а он уже был живой («...это была девочка... пришлось ждать, когда она умрет»), заставляет содрогнуться. Булгаковская Фрида на балу у Воланда, тщетно вымаливающая прощение за детоубийство, просто невинная овечка по сравнению с Анной. Ведь на ее совести еще и Маша, дочь-невеста. «В кого ты такая сука?» — спрашивает мать. «Да в тебя!» — наотмашь влепляет дочь. Машу можно было бы пожалеть, если бы она — при том что «сука» — оставалась по эту сторону добра и зла. Но она — по ту. И недосягаема для человеческих эмоций. Напрасно в финале автор дарит ей реплику, обращенную к Мите: «Я не хочу быть одна». Эта женственная нота под завязку не слышна. Да и отторгается всей психофизикой исполнительницы — Натальи Жуковой. «А мне кофе со сливками». — «У нас нет сливок». — «А вы купите!» И побегут, и купят. С такой не забалуешься.

Анна — та обречена, потому что не способна к истинному покаянию. Но то, что «хуже некуда», она понимает. А Маша — продукт богооставленности не в первом поколении. Хотя, возможно, и крещена по нынешней моде.

В картине есть явные аллюзии на драму богооставленности. В эпизоде первого появления Анны педикюрша советует ей пойти в часовню и совершить какой-то нехитрый ритуал — мол, всем помогает. В конце фильма мы увидим Анну возле часовни — но это рефлекторный жест утопающего, которому ничего не остается, как схватиться за соломинку.

Но что же, как не боязнь прослыть моралистом, заставляет режиссера уводить на задний план и — для пущей художественности — всячески зашифровывать важнейшие для его замысла подробности? Только внимательно вслушиваясь в текст, а потом проверив его по монтажным листам, понимаешь, что Анна и Ларин — персонажи элитарного интеллигентского круга, из тех, кто в свое время читал самиздат под одеялом и печалился о судьбах России в кухонных застольях. А сейчас Анна устало говорит Ларину: «Когда деньги есть, нет проблем».

Нет, Боже сохрани, режиссер ни слова не проронил про продажную интеллигенцию. Спустившись с метафизических высот на грешную землю, он переставил все по-своему. Убрал из поля зрения камеры «социальную типологию» и «приметы дня» — старой бомжихи, угощающей «американца» Ларина беломориной, патентованным «дымом отечества», ему вполне достаточно, чтобы обозначить время и место. Вывести ситуацию в бытийственный план — вот его цель. И он эту цель осуществил. По крайней мере, обозначил. При том, что в картине религиозной мистики нет и в помине, идея кармической вины и неотменимой расплаты висит в сумеречной, серебристо-тусклой, как старинное зеркало, атмосфере особняка, так и не ставшего Домом. И расплата настает.

Дыховичный жестоко наказал всех своих героев — кроме протагониста Мити. Сам этот жест недвусмысленно идеологичен. Похоже на то, что наше авторское кино созрело, чтобы противостоять постперестроечной энтропии. И постепенно втягивается в диспут о причинах и следствиях русского безобразия, резко начатый А.Михалковым-Кончаловским в «Курочке Рябе». В русле этого процесса — такие картины, как «Русская симфония» К.Лопушанского, «Мусульманин» В.Хотиненко, «Особенности национальной охоты» А.Рогожкина. Тенденцию подтверждает и выбор русской классики для экрана. «Колечко золотое, букет из алых роз...» Д.Долинина — адаптация едва ли не самой безнадежной чеховской повести. Даже в неудачном «Мелком бесе» Н.Досталя поиск идет в этом же направлении. Пафос «беспощадной самокритики», отмеченный М.Трофименковым в рецензии на «Русскую симфонию»[1], — может, это нас спасет, коли не спасает красота?

[1] См. «Искусство кино», 1995, № 2.

ИВАН ДЫХОВИЧНЫЙ:

«Она — это время...»

В тексте использованы фрагменты бесед Ивана Дыховичного с Петром Шепотинником и Асей Колодижнер

— Существует ли связь между фильмами «Прорва», «Женская роль» и твоим новым фильмом «Музыка для декабря»? Хочется понять, в каком направлении идет сегодня художественный поиск? Как строятся отношения с изменившейся реальностью так называемого «авторского кино», с которым принято связывать твое имя?

— Да, конечно, существует какая-то логика, последовательность. «Прорва» построена на образах кино и вообще — искусства 30—50-х годов. В какой-то момент я понял, что в этот сталинский мир можно войти через эстетику, через художественность — тогда все заиграет по-настоящему, появится третий слой... В благополучии изображения, в глубине социалистического барокко откроется настоящая трагедия, которую нельзя показать прямо, нагромождением ужасов на экране. Люди уже такое видели, что на них все это просто не действует. Героиню в «Прорве» играет немка Уте Лемпер, но в целом образ весь оттуда, из той эпохи. Та же порода, то же происхождение, что в лицах актрис из «Женской роли».

Работая над этой неигровой лентой, я четыре месяца провел в архивах и многое понял, заново почувствовал то, что с нами произошло. Но «Женская роль» — не историческая картина. Это абсолютная вкусовщина — отборная. Мне просто хотелось создать нечто, что продлило бы жизнь тех образов на экране. Принцип один — со всеми своими героинями я общаюсь, как с живыми... Я объясняюсь в любви к этим женщинам. Это то, чего я в последнее время почти нигде не вижу. И не вижу этому объяснения. Мое чувство любви выражено в картине, и чувствуется, что я люблю их... А те наивные ходы, за которые меня упрекают критики... Я не хочу ненаивных ходов, потому что на самом деле люди стремятся к наивности.

...Я хотел показать, какую невероятную роль играет в нашей жизни все связанное с женщиной, что заставляет нас страдать, чувствовать, то есть быть живыми. Это ценность непреходящая, особенно на фоне нашей истории — очень страшной. Это единственное, единственный свет... Дети — тоже свет, но дети — данность. А здесь — работа души. Правда, мы способны по отношению к женщине на *мгновения*, но, по-моему, не способны на жизнь, что и отличает нас от европейцев. Мы кочевники, мы очень странно относимся к дому, к семье, к очагу — отсюда все проблемы нашей семейной жизни, отсюда у нас такой женский образ...

Я всех их люблю несмотря ни на что. Скажем, Орлова или Серова не самые близкие мне актрисы. С Орловой я, например, не стал бы работать. Но я не могу сказать, что ее не было в нашем кино. Они обе — точный образ страны в определенный момент. Сегодня такого сложившегося образа нет! Если кто-то со мной хочет поспорить — пожалуйста. Я говорю, что время сформулировано в женщине, в образе женщины. Потому что я сейчас этим занимался и так вижу мир. Я не могу быть объективным.

В «Музыке для декабря» я попытался через женщину показать нынешнее время. Наташа Жукова — нравится она или не нравится — это новый образ. Она еще не героиня в том смысле, какой принято вкладывать в это слово, к чему мы можем стремиться, чему подражать... Она — то, что есть. И она не актриса. Актриса сегодня все это сформулировать не может. Потому что она живет несколько другой жизнью. Мы сегодня подошли к удивительной фазе, когда хотим видеть нового героя, героя нашего времени, но в привычном образе, скажем, Абдулова, Ярмольника и т.д. Но эти актеры и новые герои существуют в разных измерениях. Сегодняшний герой, который сам отвечает за свою жизнь, понимает, что ему не хватает денег. Но на что? Купить завод в Тольятти! И он наберет их за два месяца и купит. Это другой образ мышления. Мы касаемся финансовых проблем, но на самом деле это проблема ментальная. Американский актер, который зарабатывает 6—7 миллионов долларов за исполнение роли, реально соответствует тому герою, которого он играет. Вся социальная амплитуда от нищего до миллионера в него

заложена, как в компьютер. А наш актер, как раньше *изображал* аристократа, так теперь *изображает* богатого...

— Ты специально пригласил в картину всех актеров, имеющих западный опыт?

— Да, безусловно. Потому что это опыт познания другого мира. И я вернул всех их в этот мир обратно. Хотя на самом деле Григорию Гладию, например, вернуться сюда не суждено. И, наверное, я говорю страшные слова, но ему и не нужно сюда возвращаться. Он не любит эту жизнь, она его пугает. Он словно прожил там не три-четыре года, а всю свою жизнь. У меня от американцев менее американское ощущение, чем от Гладия. Он приобрел там покой, но это смешно, когда художник стремится туда, где спокойнее. Я не знаю, я не хочу такого покоя, это страшная вещь...

— А это беспокойное напряжение нашего времени — как оно отражается в картине?

— Мне трудно это сформулировать, но даже если мы вернемся к этой девочке — к Наташе Жуковой, которая играет младшую героиню... Она и есть время. В ее лице одновременно — и красота и неустроенность, надменность, желание благополучия, желание неблагополучия, я не могу перечислить всю гамму оттенков, которые она захватывает одним движением. Она меняется от абсолютно красивой к неприятной в течение секунды, что актриса сыграть категорически не может. Эта ее голосовая интонация — чуть-чуть манерно-капризная — не может быть сыграна. Мы видим, как она старается быть лучше... Она не хочет выглядеть кричаще богатой. Она одевается в джинсы, в майку. Она хочет быть на другом уровне. Она уже не из тех богатых, которые демонстрируют, что богаты, а из тех, которые стремятся выглядеть, как обыкновенные люди. Хотя та маечка тоже, наверное, стоит долларов пятьсот. Но это уже другой нюанс. Вот, например, как она ест: она ест все только самое хорошее, но понемногу и часто. При этом ест руками, как в пионерском лагере. И в то же время знает все лучшие рестораны в Лондоне... Феноменально интересно наблюдать за этим персонажем. Коварна до края, наивна до предела. Жалко ее? Да. Ненавижу? Возможно. Но в этом характере есть объем. Это стереокино...

— А есть какие-то корни у подобного человеческого типа?

— Она из семьи доктора или академика из Новосибирска и ненавидит эту среду. Она сказала как-то: «Ну, они торчат на умняке». Презирает, понятно? У нее всегда был протест против этого, поэтому она плохо училась. У нее какое-то, я бы сказал, припадочное образование. Вдруг в чем-то она очень хорошо разбирается, что-то читала. Но пробелы — страшные. Я ей купил как-то «Сонеты» Шекспира. Она говорит: «Знаешь, это здорово, но мне это не нужно. Понимаешь, мне тогда жить не захочется. Мне тогда надо будет все по-другому понимать...» У них есть такой момент: там, где они подходят к черте, где может быть больно, где нужно додумать, предпочитают закайфовать, выключиться. Они или пьют, или колются, или курят. «Не хочу!» — понимаете. Это, видимо, какая-то жуткая усталость нации. С нашей точки зрения — трагедия, катастрофа.

Но в то же время она мне говорит: «Почему ты не снимаешь кино веселое, радостное?» Я говорю: «Посмотри вокруг —разве здесь много веселого?» Но в чем-то она, наверное, права. Во мне всегда была сильна какая-то неловкость: ты же интеллигентный человек! — что скажут, что подумают, что Карахан напишет в статье... У меня ведь в картинах смешного никогда не было. А тут я вдруг понял, что совершенно не надо бояться в чем-то быть ясным, до конца понятным, сделать какое-то легкое движение...

— А что ты можешь сказать про Сафонову?

— О, она тоже в своем роде замечательная. Она получила удивительный опыт. Даже не опыт познания другого мира, а опыт познания самое себя. Она абсолютная женщина. Женщина моего поколения. Она прожила всю ту неприкаянную, чудовищную жизнь с мужчинами, которая, к сожалению, столь типична в нашем пространстве. Она никогда не чувствовала себя защищенной. И вот ее полюбил человек, который дал ей это ощущение. Он мог бы, наверное, оказаться и русским. Но оказался французом. И он увел ее с дороги на два года, хотя она и снялась в замечательной картине, которая сделала ее популярной на Западе. Но она выключилась из нашей повседневной суеты. Оторвалась от раздерганного нашего существования.

И вот она приехала и в первый день сыграла главную сцену картины без всякого напряжения, так, будто ее не давит груз ответственности за возвращение в родное кино. Она была мила и абсолютно своя, притом что живет в Париже... Вся группа ее обожала. Все были счастливы, когда она снималась, потому что она профессиональна, а с непрофессионалами работать очень трудно. Они двадцать раз ошибутся, но один раз сделают, как надо. Этот один раз — бесценен, но двадцать ошибок для людей, которые работают на площадке, очень утомительны.

Потом нужно сказать, что Лена в этой картине играет женщину старше себя. Она преодолела здесь драматический момент смены амплуа — перехода из одного женского возраста в

другой. Это трагический барьер, который способен взять только сверхзвуковой самолет. Сафоновой это удалось. Она в какие-то моменты выглядит на экране хуже, чем в жизни, не прикрашена, не примазана, не приодета. Она играет богатую женщину, которая может переодеваться в каждом кадре, но это все не по ней. Что бы она ни надела, ей в этом нехорошо. Не потому, что она не умеет это носить, ей просто не хочется. Ей не для кого... Все это Лена выражает на своем лице феноменально, она все время меняется, ты не можешь поймать фазу определенности и сформулировать ее... Так же и Наташа Жукова. Ты думаешь, что она сейчас мимо стакана руку пронесет, а она его берет. Она хочет сказать тебе, что она тебя любит, и начинает смеяться... Это свойство живого человека. К сожалению, актеры часто, поймав некий штрих, теряют чувство неожиданности. Вспоминая в кадре забытый текст, они часто выглядят убедительнее, чем когда играют.

— То есть момент неигры более ценен, чем момент игры?

— Ну как вам сказать, «неигры». Человек ведь все равно живет в предлагаемом мире, думает об этом. Вот, например, когда меня фотографируют, я всегда стараюсь придумать себе какое-нибудь дело, чтобы была схвачена фаза, которая является правдивой, но неудобной. Может быть, неудачный ракурс, неправильный свет... Но возникает какое-то движение, и мне хочется в это вглядываться. Так и в словах и в чувствах, которые исходят от человека, есть всегда что-то прихотливое и непредсказуемое. Они зигзагами какими-то идут. А у многих актеров в кино ту-ту-ту — по прямой, самым кондовым способом.

Режиссер выбирает актера не по принципу «плохой—хороший», он выбирает такого, который «кадр держит». Что это? Вам никто не объяснит. Вы можете поставить в кадр какого-нибудь известного театрального артиста, и он будет мешать. Он играет замечательно, но он мешает. А есть такие, как, например, Алейников: вы его хоть поставьте, хоть положите, хоть на трактор посадите, хоть на переднем плане, хоть на заднем — он нигде не будет мешать. Уте Лемпер и Митя, мой сын, такими свойствами обладают.

С Митей какие-то загадочные вещи происходят. Он ничего не играет, а на экране вдруг оказывается выразительнее других. В кадре он не записывает ноты, не рисует — он просто сканирует фотографии, режет ножницами, но при этом возникает ощущение, что на наших глазах человек создает произведение искусства. Он не врет, не играет. Он делает все на самом деле, он этим живет. И Наташа тоже обладает подобным свойством. Она неуклюжая, спотыкается... Из кадра может невзначай выйти или случайно в него войти — и вы спокойно можете оставить этот кадр. Все будет нормально. А другой все делает правильно, но куда бы его задвинуть! Это свойство врожденное. Как одни видят цвет руками, а другие не видят. Это профессия.

Я всегда вижу режиссеров, которые всему научились и при этом, кстати, очень хорошо мыслят, но они не режиссеры. Они могут брать лучших операторов, выдумывать приемы, но кино не будет. А у другого и камера ездит, и прыгают, как обезьяны, а смотришь — нельзя оторваться.

— Фильм снимал оператор Сергей Козлов. Не потерял ли он на съемках бесконечных видеоклипов ту неожиданность и свежесть взгляда, о которой ты говоришь? Тебе не приходилось его как-то... переучивать? Или, может быть, наоборот, ты у него чему-то научился?..

— Нет, переучивать его мне совершенно не приходилось. У меня другое ощущение. Мне кажется, что то, что он может, не востребовано ни в клипах, ни в рекламе. Он раскрылся только в кино и то лишь в той мере, в какой режиссеры могли использовать его возможности. Фильмы, которые он снимал, безусловно, делали люди одаренные, но имеющие тягу к литературному кино. А от этого оператор чахнет, начинает упражняться, демонстрировать свои штампы... Перед ним не стоит задача, которая позволила бы ему реализовать себя каким-то новым способом. Поставь перед ним правильную задачу — и такой человек тебе поможет...

Козлов в этой картине абсолютно на месте. Хотя я его пригласил не потому, что фильм о современности должен снимать молодой оператор. Просто я хотел, сняв две игровые картины, грубо говоря, сменить собеседника. Вадим Юсов, может быть, от меня устал. Но это совершенно не значит, что я никогда больше не буду с ним работать... Юсов и Козлов — люди одной породы. Никто из них, я думаю, не стал бы этого отрицать. В чем-то сильнее один, в чем-то другой. Козлов нашел движение какое-то новое... Он меня очень порадовал в этой картине. Он человек абсолютно увлекающийся. Ему интересно снимать. Он не стремится поражать эффектами, а входит в суть. И в рамках поставленной режиссером задачи у него очень хорошо работает фантазия. Кроме того, у него потрясающе сформирована команда. Он постоянно в работе, и люди понимают его с полувзгляда. А сегодня в кино это большая необходимость — благодаря этому мы сняли

картину в полтора раза быстрее. Конечно, у него есть свои проблемы, но у кого их нет?

— А каковы, по-твоему, доминирующие пластические черты времени? Как ты справлялся с этой пустой и одновременно невероятно агрессивной визуальностью?

— Я совершенно не стремился к тому, чтобы показать, например, ларек на фоне старой разрушенной стены. Это очень поверхностно и очевидно. Именно поэтому мы снимали не Москву, а Петербург, где не так бросаются в глаза приметы нового времени: «новые русские», красные пиджаки, путаны, миллионеры... Мы искали нечто другое — красоту прежней, умершей жизни в ее новом восстановлении. Сегодня визуальный образ Петербурга восстанавливается. Восстанавливается иногда плохо, иной раз в чересчур лакированном виде, но какой-то новый город уже проступает... Эти особнячки, эти квартиры занимают уже другие люди. Появляются старые, хорошие окна, расчищенные улицы... Город начинает расцветать. Медленно, но верно... В Москве это не так заметно, здесь очень много людей, которым город до лампочки...

Потом, на уровне визуальных знаков мне интереснее снимать старую неоновую рекламу «МЯСО» на старом здании, нежели все то, что можно снять сегодня и в Гамбурге, и в Хельсинки, и где угодно... Кока-кола и Макдональдсы меня мало интересуют. А вот эта жизнь новая, вписанная в вечные очертания города, условно говоря: линия шестисотого «мерседеса» на фоне расстреллиевского здания — это очень изящно. Мы, правда, не снимали таких кадров, мы их имели в голове.

Дом, который мы выбрали, весь ободран для того, чтобы его покрасить заново. Фаза вечного отечественного ремонта: в этой комнате пожили, испоганили — переходим в другую. Это ощущение вечного кочевья в собственном доме в картине, как мне кажется, есть.

Еще есть движение по воде. Вообще, вся картина как бы плывет. Нет ощущения устойчивости, так бывает, когда сойдешь с корабля на берег или выйдешь из самолета, в котором летел 11 часов, — заваливаешься куда-то. Это тоже общее ощущение времени, которое я стремился передать в фильме...

Уже понятно, что в понедельник жизнь не начинается и на общественных собраниях не решается. Все изменилось. К прошлому возврата нет. Мы разъединяемся, расходимся. Эта тема, этот звук — главное в картине. Вернувшийся герой, которого играет Гладий, провоцирует окончательное понимание необратимости перемен... Ностальгия по кухне понятна. Но мы соберемся вместе через расставание, а не потому, что сядем рядком и будем держать друг друга за руки на кухне. Так не получится. Нам придется разойтись. Нам придется жить в одиночестве. Нам нужно каждому отдельно перейти на другой уровень. Коллективно, все вместе на другой уровень мы просто не перейдем.

«Музыка для декабря»

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА, НИНА ЗАРХИ,
НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ

Кинофорум-2

Наталья Сиривля. Уже во второй раз — в прошлом году в Ялте[1], а теперь в Суздале — проводится удивительное мероприятие под названием Кинофорум. Сегодня, когда мы не в состоянии отчетливо представить себе даже завтрашний день, организаторы Кинофорума задумались о том, каким наше кино будет в XXI веке. Попытка в настоящем разглядеть черты грядущего художественного поиска, а тем более вырастить и сформировать будущее своими руками весьма неординарна в наше бесформенное и смутное время. Поэтому, я думаю, нам стоит обменяться впечатлениями не столько даже о фильмах, которые мы увидели в Суздале, сколько об атмосфере и духе этой теплицы, устроенной президентом продюсерского центра «Кинофорум» Вячеславом Шмыровым для выхаживания ростков кинематографа следующего столетия. О чертах поколения художников, которое будет определять облик XXI века. Поскольку я не принадлежу к ветеранам движения и на первом Кинофоруме в Ялте не была, предлагаю вам начать этот разговор.

Нина Зархи. Я как бабушка русской молодежной кинотусовки (разумеется, не в смысле значительности роли) со слезой вспоминаю, как лет двадцать с лишним назад в Красной Пахре над снежными дорожками пансионата, где нас, немаститых представителей всех творческих профессий, соединил очередной семинар (слет, форум), на гигантское табло электронного календаря после 31 января выползло 32-е, потом 33-е, а что было после 34-го мы так и не узнали — разъехались по домам: может, там и сейчас продолжается свое летосчисление. Я говорю без всякой символики, это так — штрих, деталь. Такая же, как «Музыка для туалетной бумаги» Штокхаузена, которую показывал в записи консерваторский профессор, подвальные спектакли, всклокоченные стихи и ворованный Бунюэль...

Кончилась эра Отдела по работе с творческой молодежью ЦК комсомола и началась эпоха Славы Шмырова — кто этому не рад? Эпоха просвещения тоже кончилась, все давно просветились. И вот уже в Ялте, спустя полтора часа после гибели соавтора и сотоварища[2], на неотмененном банкете один молодой режиссер в качестве слов прощания прочел японскую танку (все же, правда, не на языке оригинала), а другой призвал всех «молиться, молиться и молиться». Столы не сдвинули, друг к другу даже в ужасе и смятении не потянулись. Я никого ни в коем случае не упрекаю, я и сама была там, среди тех, кто не знал, как надо. И говорю я это лишь затем, чтобы произнести сакраментальное (и общеизвестное): эпоха объединения канула. Одной из характеристик поколения 90-х и стало отсутствие общности, родственности и тяги к единству. Во многом обнаружили это Ялта и Суздаль, выполнив, таким образом, одну из главных задач подобных собраний — выявление доминирующих черт генерации, начинающей делать погоду в культуре.

В этом контексте не слишком уж и диким (хотя тут я напрягаю сюжет в угоду концепции) оказалось соседство в суздальском списке номинантов-лауреатов таких «однопоколенников», как Ю.Мамин и С.Ливнев. Понятно, что не Шмыров в этом разброде и и неразберихе виноват. Семинаристов Болшева или Пахры сформировала оппозиционность по отношению к «старикам» и официозу, к отжившему свое языку, развенчанным идеалам и представлениям о прекрасном. Но также и подражание, наследование, культ и тому подобное.

Но кто сегодня «старики», вслед какому кинопоколению пришли молодые? Где, с кем стоило бы вести на экране и перед экраном задорную полемику, кому сегодня оппонировать и в чьи ученики записываться? За все время лишь один из ялтинцев-суздальцев — В.Хотиненко — открыто провозгласил почитание своего учителя — Никиты Михалкова.

---

[1] О первом Кинофоруме см.: «Искусство кино», 1994, № 5.
[2] В 1994 году во время ялтинского Кинофорума трагически погиб сценарист Алексей Саморядов.

Многие после Суздаля судили организаторов за отсутствие ясности замысла в составлении программы. Я бы, однако, взяла их под защиту — выбирать-то ведь не из чего. И потом — размытость критериев и брезгливое отношение к оценкам («эклектика» и «релятивизм», как позвоночные столбы постмодернизма, чудесно выручают сегодня и авторов, и критиков) определяют теперешнюю жизнь в искусстве и искусство жить точно так же, как в 60 — 70-е — железная ясность критериев и кричащая поляризация. Я говорю не о преимуществах одного поколения перед другим: и в этой простоте, как выяснилось, нет спасения на всю биографию, ибо где же (закольцую сюжет про «стариков» и преемственность) эти выросшие в Болшеве режиссеры, сценаристы, критики?

Но есть еще одна причина вспомнить тот страшный ялтинский банкет. Эта экстремальная ситуация, эта до дикости нелепая и вместе с тем красноречивая смерть, как и неумение органично, невыморочно, в естественном ритуале на нее откликнуться, рифмуются, мне кажется, с чудовищными (и по форме и по сути) комплиментами молодых режиссеров картине В.Тумаева «Лунные псы». Сознание и авторов, и выступавших на пресс-конференции коллег лукаво объединяет в уродливый, однако столь привычный для нас, союз самоуничижение и веру в собственную богоизбранность и превосходство благодаря именно этому самоуничижению. Подвигом — человеческим и художническим — назвала Н.Пьянкова и фильм, и поступок авторов, снимавших в главной роли свою двенадцатилетнюю дочь. Фильм был канонизирован как тест на гуманизм и христианство, а кто не досидел до конца, не выдержал — тот, значит, не чувствует вины перед всем человечеством, тот черствый, западный и место его на фильмах Тарантино. Я тест не прошла. Чтоб я сострадала, мне не нужно руки выкручивать: и детдом, и СПИД, и несчастная собака... Вроде бы это про нашу жизнь и совсем не про нее — идейный концентрат, претенциозное послание.

Другие фильмы также потрясли полным отсутствием связи с реальностью. Эстетически

«Замок», режиссер А.Балабанов

«Новое поколение в поисках кинематографического манифеста»

АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ

Я скажу то, что я думаю. Я не знаю, манифест это или не манифест... Кино, на мой взгляд, все-таки искусство (если это искусство) века XX, хотя и было изобретено в XIX веке. А сегодня, я в этом убежден, мы уже вступили в век XXI. XX век был очень коротким, он начался поздно и закончился очень рано. Очень важный вопрос: нужно ли будет кому-нибудь искусство кино в XXI веке? Я в этом совсем не уверен. Сейчас, когда я смотрю на молодых людей, на поколение моего сына, помешанное на компьютерах и видеоклипах, — я понимаю, что им не нужно кино. Молодежь сейчас увлекается совсем другими вещами, это уже не кино, это больше связано с телевидением. Но нам, людям века XX, для которых кино было, может быть, главным (во всяком случае, для меня — точно), я уверен, оно будет нужно и в XXI веке. И вот я буду стараться делать все, чтобы кино продолжало существовать...

А теперь, собственно, манифест. Я считаю, что кино не бывает жанровым или нежанровым. Бывает либо кино, либо не кино. И только по-настоящему искренние вещи, в которые человек вложил свою душу, остаются.

Выступления режиссеров — участников номинации «Киноманифест». Публикуется с сокращениями.

Победителем в номинации «Киноманифест» на Кинофоруме в Суздале стал Алексей Балабанов, получивший приз «Золотой гвоздь» и государственную финансовую поддержку нового фильма.

осваивается, если как-то осваивается, только давно минувшее, а настоящее предстает всегда как некая взвесь знаков. Баксы, сотовые телефоны, мрачные тусовки и тихие убийства — режиссеру фильма «Письма в прошлую жизнь» наверняка кажется, что он нарисовал картинку

«Лимита», режиссер Д.Евстигнеев

нашей жизни. Но художественная неадекватность подобных фильмов изначально определена уже тем, что их авторы неадекватны этой реальности. Она внеположна их будням. И своего отношения к ней у них нет. Это как телереклама про отдых на Гавайях, к примеру. И мелко, и буржуазно, и далеко-далеко вроде бы, и в то же время хочется. Хотя наши сетования смешно перекликаются с вечным призывом прежнего начальства снимать кино на современную тему. Здесь уж ничем не поможешь.

А вот что можно было бы сделать, причем именно такие форумы могли бы этим заняться, — это профессиональные обсуждения, дотошные и подробные. Они сегодняшним молодым режиссерам, я думаю, нужнее, чем вчерашним: нынешние дебютанты живут в безвоздушном пространстве — ни студийных коридоров, ни редакторских или худруковских кабинетов. Как бы ни хаяли их тогда — многого не было бы. Я помню, как один уже не юный худрук после операции каждый вечер удирал прямо в халате из больницы, садился в присланную за ним машину и приезжал в мосфильмовскую монтажную — резать и клеить безразмерный материал одного молодого режиссера. Под утро возвращался в палату. Неплохая получилась картина — динамичная, живая и очень знаменитая.

Прошу прощения за надтреснутую сентиментальность и учительские интонации, но я ведь с самого начала предупреждала, что бабушка...

Зара Абдуллаева. Двусмысленность ситуации: внятность замысла Кинофорума и плохое кино

Только такое кино может продержаться какое-то время. Я считаю, что режиссер не должен смотреть ни вправо, ни влево, не должен думать о том, нужно это или не нужно, он просто должен делать настоящее и искреннее кино. И тогда кино будет существовать и его будут смотреть. Может быть, недолго, но будут.

И самое важное, что я хотел сказать: мы, люди XX века, которым кино необходимо, должны держаться вместе и помогать друг другу. Если этого не будет, кинематограф кончится. Ведь кино нужно только нам, людям XX века, которые проживут еще какое-то время в веке XXI. Я всегда восхищался фразой Лао-Цзы: «Если хочешь взять — отдай». Это имеет прямое отношение к нам: к нашей взаимной поддержке, к нашему общему вкладу в искусство кино, которое все мы любим и которое благодаря нам должно еще немножечко продержаться.

ДЕНИС ЕВСТИГНЕЕВ

Слово «манифест», которое написано за моей спиной, меня с детства пугает. Хотя это был, конечно, другой манифест. Поэтому я просто выскажу несколько мыслей: не знаю, манифест ли это будет, или просто некая сумбурная речь про то, что я люблю и не люблю.

Во-первых, я хочу поблагодарить вас за ваш выбор и сказать, что этот замечательный Кинофорум и прекрасная, доброжелательная, интеллигентная атмосфера, которая здесь возникла (несмотря на все издержки ночной жизни), — на самом деле и есть то главное, что может поддержать наше кино, находящееся сегодня в очень глубоком кризисе. Кино — это довольно тяжелое дело. И если создание фильма превращается в некий технологический процесс, тогда это вообще вещь невозможная и никому не нужная. Если же это становится продолжением жизни, если это игра какая-то, продолжение дружбы с близкими людьми, которые приходят к тебе на площадку, чтобы снимать кино, а потом вы вместе делаете еще что-нибудь, — это и есть та жизнь, которую я люблю и которую никогда не брошу. Вне зависимости от того, в каком качестве я буду выступать на площадке.

в Суздале — я на том пиру был, мед-пиво пил, а в рот не попало — не позволяет отдаться ни эпической кантилене мемуара, ни руководящим указаниям на будущее. Все, что затеял Слава Шмыров, имеющий очевидный стратегический талант, — разумно. Но, независимо от вдохновения и практической сметки идеологов Кинофорума, предприятие профанируется.

Не случайно, что Шмыров — один из самых утонченных критиков — перестал писать. И решился на обходной маневр, щадящий его писательскую репутацию. В какой-то момент наступает усталость от всех критических жанров, камуфлирующих, якобы в память о первичных признаках профессии, пустоту предмета. Вот и приходится выбирать между несторонней наблюдательской позицией, попыткой создания имен-репутаций и незавидной ролью чистильщиков от критики, или культурологов тусовки.

Условность существования, сформулированная в чебутыкинском рефрене: «Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет», — превращается в почти безусловное «чувство реальности», когда Тарантино, показанный в Суздале, остается в XX веке и машет ручкой Мамину, прочитавшему спустя несколько дней манифест о кино XXI века. Так что же больше соответствует профессиональному самосохранению: роль пастуха наших навечно молодых режиссеров или роль прикомандированных к ним Пименов? Если второе — изволь отчитаться.

В Ялте выступления победителей-номинантов соответствовали хотя бы имиджу этих режиссеров, а публичные режиссерские этюды в Суздале смахивали на автопародию. Кроме Г.Каюмова. Но он — обладатель сверхопыта... Конечно, быть Собакевичем и некрасиво, и необаятельно. Но пик Кинофорума — обнародование киноманифестов XXI века — продемонстрировал срыв альпинистов, на вершину горки в результате голосования все-таки взобравшихся. Этот срыв, конечно, не смертельный, хотя и обидный. Но разве не мы выбирали наше будущее? Значит, на зеркало неча пенять.

Продолжая сравнительный анализ... Вполне живые ялтинские обсуждения сменились в Суздале пресс-конференциями, распластавшими (несмотря на образцовые усилия Татьяны Сергеенко) идею Кинофорума до заурядного фестивального мероприятия. Казалось, этот заблудившийся трамвай до означенного в программке пункта доведут мастер-классы. Но коллеги предпочли — приезд Михалкова это прояснил окончательно — жанр встречи со зрителями, с которыми мы постепенно отождествляемся. Причем встречи, ничем не отличающейся от проводимых в местном кинотеатре. Только ли в Михалкове причина? Или в той ситуации, когда Михалков со своим нелучшим фильмом становится знаменосцем нашего лучшего — и действительно, с колоссальным отрывом — кино, уже нечего обсуждать? Пожалуй.

Могло показаться, что суздальский Кинофорум выбрал водку и танцы-шманцы как сверхзадачу. Но этот выбор объясняется крахом про-

---

Это первая часть моего манифеста. Во-вторых, нужно заметить, что время наше, вообще-то замечательное и родное, потому что другого у нас не будет, имеет все же одну неприятную особенность. Это какое-то пренебрежение профессией, отступление от профессионализма. Я имею в виду кинематографическую среду, кино вообще. Наша страна — это безусловно страна идей. Но мне не нравится, когда идеи — высокие, планетарные, действительно замечательные — не подкреплены профессией, знанием кинематографического языка. Когда люди даже не пытаются выучить язык этот, на котором говорят.

Но в любом случае кино — это не только профессия, это, безусловно, искусство. И я уверен, что оно будет жить. Оно имеет свой богатый язык, свою грамоту. Почему все это должно вдруг куда-то пропасть? Для меня кино — это прежде всего чувства, которые мы можем испытать за полтора часа, глядя на плоский экран. Потому что рассказывать мысли — не моя задача. В кино человек должен получать то, чего он меньше всего получает в жизни. А в жизни человеку больше всего не хватает чувств. В этом проблема нашего века. Давать советы, как жить, — не дело кино. Задача кино — показать историю, где есть любовь, есть ненависть, есть какие-то чувства, которые тебя на эти полтора часа увлекут, куда-то поднимут, разотрут в порошок... Ты выйдешь из зала и забудешь об этом, потому что это всего лишь кино... Но что-то в тебе останется... Может быть, ты станешь лучше, а может быть, ты в своей жизни что-то сделаешь не так, как сделал бы раньше...

Итак, заканчивая свою сумбурную речь, я хочу сказать, что для меня кино — это, во-первых, профессия, чистота языка, а во-вторых — имитация, если можно так выразиться, тех чувств, которые человек не проживает в жизни. И, наконец, это доброжелательность, интеллигентность и дружба, которые должны сопутствовать всему этому делу.

ГЕННАДИЙ КАЮМОВ

Я серьезно подошел к теме киноманифеста и подумал, что, наверное, речь идет обо мне и о моем поколении, о том, как я понимаю, что мне и моему поколению надо делать в кино.

фессионального межцехового общения. Оно стало не столько неинтересным и ненужным — оно стало бессмысленным. Ну что с того, что мы привыкли думать о том, как важно проанализировать фильм в присутствии режиссеров, актеров, а не только внимать их ответам на «серьезные вопросы» из зала? На сегодня эта сугубо практическая установка отменяется. Режиссеры не хотят «слышать». Критики не могут избавиться от сознания своей принадлежности к сфере обслуживания и, в сущности, от зависимости. Сейчас беспредметной.

Но что единственно там было важным — это профессиональная реакция на фильм В.Тумаева «Лунные псы». Казалось, что, наскучив, культурные интеллигентские стереотипы некоторое время не будут нас волновать. А выяснилось, что отдохнем мы опять «лет через двести-триста». Наверняка об этом фильме будет писать «Искусство кино». Но в Суздале меня поразила потребность режиссеров разных поколений — и прежде всего молодых, дебютантов! — в таком монолитном апофеозе советского мышления (и — соответственно — антисоветских идеологем). Да, этот фильм лучше совсем беспомощных, смертельно бледных дебютов (эффект И.Евтеевой — случай отдельный). Но это ведь не критерий. Более того, если бы авторы фильма свой коктейль немножко разбавили, то у них было бы еще больше поклонников «истинно гуманного кино». Потому что фильм воспроизводит извечную в наших природных условиях мечту о «настоящем искусстве». Можно объявить как руководство к действию в самых престижных журналах-газетах переход в другое культурное и эстетическое пространство. Но нельзя убить наследственное «чувство вины» перед «народом». Тумаев попал в точку, много раз служившую мишенью... И пресс-конференция пропела фильму «аллилуйя!». Ведь это не просто «чернуха». Человек, который смотрит такое «наше все», способен почувствовать себя человеком, только когда его «употребляют», только когда возгоняют адреналин в крови до состояния... бесчувственности, только когда требуют вспороть себе вены, чтобы ощутить: не зря небо коптишь. Где уж тут разглядеть мощный, нетоталитарный, эстетически артикулированный посыл строгих, мужских «Бешеных псов» Тарантино, не имев-

«Пешаварский вальс», режиссеры Т.Бекмамбетов, Г.Каюмов

Есть древнейшая заповедь: «Познай самого себя». Если говорить по большому счету, то я всю свою жизнь испытываю комплекс страха, когда живешь даже не на коленях, а лежа в грязи... Этот страх впитался с молоком матери, у которой тоже был страх. И всю свою жизнь я пытался ответить на вопрос, откуда этот страх — тотальный, разрушительный. Чего же я боюсь, что происходит со всеми нами, со мной, с моей матерью?.. Ей подарили самый большой страх — это страх войны. Все, что происходило с ней, всегда упиралось в формулировку: «Лишь бы войны не было, сынок». Она была в блокаде, она была под немцами... Хотя до этого был другой страх, после войны был третий страх — страх за братьев, которых арестовали. Одного арестовали в 46-м, расстреляли. Потом был другой страх — страх нищеты, вечной бедности...

Я понял, что манипулирование страхами — это система. Мной тоже манипулировали. В конечном итоге и нам подарили войну, и нам подарили самый большой страх — страх за собственную жизнь, когда ты просто боишься и хочешь выжить. А когда ты возвращаешься с войны, тебя подстерегает другой страх — страх за близких... И с каждым днем я все больше ощущаю, что система никуда не исчезла... Раньше она была стабильной и менее агрессивной, сейчас она более агрессивна и все сильнее начинает давить людей этими страхами. Она давит через преступность, через коррупцию, через чудовищный развал беспросветный, через безысходный беспредел. Она давит, и ты начинаешь разрушаться. От тебя исходят флюиды страха, и ты разрушаешь всех остальных... Ты начинаешь негативно думать, у тебя уже нет воображения... И с кем бы ты ни общался, ты и его разрушаешь, нагружаешь своими страхами... Причем эти флюиды распространяются очень быстро, и они возвращаются с большей отдачей. Наступает тотальная разруха внутри тебя и вокруг тебя.

Я считаю, что новое поколение, которое придет, которое уже пришло, должно сделать все, чтобы стать бесстрашным. Чем бесстрашнее будет поколение, тем больше шансов сломать эту систему, разрушить эту тотальную подлость, на которой стоит сейчас Россия. Если разрушим, то она станет другой, она будет. Если не сможем, то ее не будет. Это мое мнение.

Совпадаю ли я в этом мнении со своим поколением? Не знаю. Думаю, что да. Потому что в той или иной степени все думают и говорят о том же, только своими словами. Денис Евстигнеев считает, что кино — это

ших в Суздале такого бешеного успеха, как истеричные и бесформенные «Псы» Тумаева.

Нас учили в университете, что литература второго ряда фокусирует идеи и воздух времени, помогает понять больше об эпохе, чем литература класса «А». Резонно. Несостоятельность претензий на лидерство и отсутствие уровня беллетристики, то есть нормального современного кино «второго ряда», вообще отменяют любые критерии оценки.

Ведь дело не только в отсутствии владения профессией, которым очень удобно объясняется нынешнее состояние нашего кино. Режиссера нельзя научить делать фильм. Сегодняшняя профессиональная анемия — следствие совсем другой драмы. У авторов этих фильмов какой-то упертый, зашоренный (либо беспомощный, либо претенциозный) взгляд на современность в широком смысле. (Есть что-то тенденциозно-провинциальное в постоянном обращении к Кафке, например. Кажется, три фильма в прошлом году.) Мы толкуем о профессионализме, но это неинтересно, разве мы занимаемся любительским кино?

Осталось добавить про фильм И. Евтеевой «Эликсир». Ты сидишь на свалке. Времени — вагон. Ковыряешься... Вдруг тебе попадается обломок малахита или горного хрусталика. Ты — в восторге. На свалке! Блестит... Ты идешь к копошащимся рядом. «Ой, смотри, что я нашла!». Чистая работа Евтеевой, на свой лад замечательная, ручная, — в этом конкурсе чужая. Евтеева — из разряда умельцев, художников и технологов, подковывающих блоху. Тоже национальная традиция. Но — другая.

Н.Сиривля. Меня тоже поразило в Суздале главным образом драматическое несовпадение замысла этого высокого собрания и реальности. Съехались лучшие наши молодые режиссеры, актеры, критики — люди, делающие сегодня погоду в кино. Неделю с лишним тусовались вместе, пили, ели, гуляли, смотрели фильмы, вроде бы обсуждали их... И при этом не возникло никакого профессионального поля, никакого сюжета, энергии консолидации или противостояния, утверждения или отрицания каких-

«Серп и Молот», режиссер С.Ливнев

чувство, я считаю, что кино — это борьба, но с чувством страха. Он считает, что надо просто будить чувства, я считаю, что надо апеллировать сначала к разуму. Вот такой киноманифест. Думаю, что сегодня это самое главное. И если мне дано еще что-то сделать, то я буду заниматься только этим. Хотя боюсь, очень боюсь. Боюсь, что мой страх передастся моему сыну, которому сейчас полтора года, и он будет бояться, хотя еще и не сознательно... Больше всего на свете я боюсь, что весь свой страх перед этой жизнью я передам ему.

СЕРГЕЙ ЛИВНЕВ

Вообще слово «манифест» для меня не очень органично. Я не имею того лирического темперамента, чтобы выступать с манифестами и учить всех жить. Однако когда я подумал, что такое манифест, то я понял, что это же, в общем, всего-навсего пожелание, как оно должно быть. «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» — это означает, что они еще не соединились, а вот им пожелание — соединиться. Это всего-навсего обозначение некоего вектора, который я считаю правильным и обозначаю.

Для всех я не решусь обозначать сейчас вектор и призывать вас следовать моим планам. Я, наверное, расскажу вам про себя то, что я хочу от себя. И каким будет мое кино в XXI веке. Потому что как раз здорово, что у каждого оно будет свое. И здесь, в Суздале, это обнаружилось со всей прелестью — мы все очень разные...

Так вот, про себя. Когда я начал делать кино в первый раз, для меня основной проблемой была проблема языка, на котором нужно говорить. На котором мне очень хотелось говорить до того многие годы и на котором я абсолютно говорить не мог, потому что это язык для меня не естественный, не природный. Мой природный язык — это вот тот, на котором я говорю сейчас. И, конечно, я испытывал страх перед таким новым, странным киноязыком. Я знал, что говорить надо правильно, чисто, без акцента, кроме того — интересно, интеллигентно... Говорить нужно интересно. Сейчас я понимаю, что когда я был ребенком, то я сталкивался с той же самой проблемой. Когда мне было два или три года, для меня было очень сложно сформулировать, например: «Папа,

то эстетических принципов... Не было даже карнавального духа игры, стремления почуднее вырядиться, чтобы отличить себя от других, не было того, что присутствует в других модных тусовках — у художников или клипмейкеров, например. Об эстетике, как особой форме овладения реальностью — в жизни ли, на экране, — речи вообще не было. И потому идея эстетических манифестов выглядела вполне неуместной. Какие уж тут манифесты, эстетические направления, новые волны... Мертвая зыбь. Энергетический вакуум, в котором новое искусство родиться просто не может. Так что либо XXI век начнется не через пять лет, а несколько позже, либо за время, оставшееся до 2000 года, чудесным образом даст о себе знать какое-то совсем другое, сверхновое поколение...

«Окно в Париж», режиссер Ю.Мамин

А то, что мы видели, было скорее подведением итогов перестроечно-постперестроечного десятилетия в нашем кино, ибо все режиссеры, участвовавшие в номинации кино XXI века, от Мамина и Карпыкова до Ливнева и Евстигнеева, а также многие из дебютантов сформировались и заявили о себе именно в эту эпоху. Она предстала перед нами во всех своих жанрово-стилистических ипостасях: от сатирической комедии («Окно в Париж») до лирического путешествия на фоне живописных руин советской действительности («Влюбленная рыбка»), от лакированных боевиков из жизни «новых русских» («Лимита», «Письма в прошлую жизнь») до запоздалого всплеска «чернухи» («Лунные псы»). Все основные мифы, комплексы, фрустрации, излюбленные сюжеты и фактуры постсоветского кино вновь прошли перед нами, обнаружив полную исчерпанность этого кинематографа, ставшего некой визуальной реакцией на стихию радикального социального слома.

мама, я хочу есть». Для меня было проблемой именно сформулировать, именно оформить во что-то свои чувства, эмоции. Сейчас, когда я говорю, я не очень задумываюсь о словах. Я могу сказать более изысканно, менее изысканно, с бóльшим волнением, с меньшим трепетом, но вы поймете, что я хочу сказать. Потому что худо-бедно я умею говорить на этом языке.

Так вот, я хочу, чтобы то же самое произошло с моим киноязыком, чтобы меня не волновало, говорю ли я на нем с акцентом или без акцента, правильно или не очень правильно, интеллигентно или неинтеллигентно. Если мне есть что сказать, если нечто меня волнует, то меня поймут. А если получится при этом чуть-чуть коряво, то ладно, в этом будет такая вот неповторимая мелодика моей речи. Это только поощряется, по-моему.

Так вот, в 2000 году мне будет тридцать шесть лет, я буду здоровым, радостным, веселым человеком, который думает на всякие существенные темы, на какие положено думать взрослому человеку... Не о том, например, какая должна быть мера отстраненности меня, режиссера, от моего персонажа... Или — как сочетается фиолетовый с зеленым, или еще что-то в таком духе... Мне кажется, что это проблемы, которые не могут, не должны волновать здорового человека. Волновать должны... То есть что значит «должны»?.. Меня все больше начинают волновать другие проблемы: почему я живу так, а не иначе; чего я хочу, что я готов сделать для того, чтобы добиться того, чего я хочу... Почему я боюсь смерти? И я думаю, что в следующем веке, не задумываясь над тем, какими словами я буду все это выражать, я буду обсуждать подобные проблемы с помощью каких-то простых, ясных и волнующих историй. Волнующими они будут уже потому, что эти проблемы занимают, наверное, всех людей. Вот, я думаю, такое у меня будет кино в XXI веке.

ЮРИЙ МАМИН

Как я понимаю свое место в сегодняшней жизни нашей и в сегодняшнем кино? Мне кажется, что я начал снимать фильмы в ту эпоху, которая называлась «началом перестройки», когда было очень много надежд у

Молодые ничего нового предложить не могут, кроме откровенной эксплуатации сделанного другими (как Д.Золотухин в «Зоне Любэ»), или безразмерных медитаций в своем углу на темы собственных эротических, кинематографических и прочих фантазий.

Главной бедой этого кинематографа, пассивно следовавшего за всплесками коллективного бессознательного, было отсутствие «воли к форме», к созданию совершенного и самодостаточного эстетического феномена. Стилистические упражнения, если уж наши режиссеры таковым предавались, не шли дальше воспроизведения уже существующих языковых структур западного или родного советского кино. Современность, и тут Нина Зархи совершенно права, предстала на экране абсолютно бесформенной, эстетически непреодоленной.

Видимо, поэтому столь остро обозначилась в Суздале проблема профессиональных критериев оценки и анализа этого кинематографа. Что тут было обсуждать? Реакции и оценки критиков были зачастую столь же бессознательными и физиологическими, как и реакции режиссеров на действительность, запечатленную в их картинах. Так, воздействие мужского имиджа Николая Расторгуева, солиста группы «Любэ», и непреодолимое наше влечение к поэзии «зоны» оказались настолько сильны, что некоторые критики превознесли бесконечно слабую картину Д.Золотухина до небес, объявив ее новым словом и открытием в кинематографе. Столь же внеэстетической была, на мой взгляд, и реакция общественности на фильм «Лунные псы».

Единственный раз на моих глазах возникла ситуация осмысленного профессионального общения, когда после просмотра фильма Ирины Евтеевой «Эликсир» все участники Кинофорума по двое, по трое стояли в фойе и с блеском в глазах обсуждали это ручной работы художественное создание. Все наконец были счастливы: в этот момент их пребывание в данном месте было хоть чем-то оправдано.

Завершившее Кинофорум торжественное обнародование манифестов кино XXI века еще больше подчеркнуло безвольную, интравертную пассивность кинематографа по отношению к внешней действительности. Из всех номинантов лишь Г.Каюмов, раненный этой действительностью так, что не в силах о ней забыть, да, пожалуй, Ю.Мамин, откровенно ориентированный на вкусы и сознание массового зрителя, говорили о чем-то, что существует за пределами расслабленно-инфантильного, уютно-самодостаточного профессионального времяпрепровождения... Другие же, как выяснилось из обнародованных ими манифестов, снимают кино, чтобы сохранить свое существование в профессии, продлить на съемочной площадке ситуацию дружеского общения, овладеть азами кинематографического языка... Снимают, потому что, если есть возможность, то отчего бы и не снять... О чем, зачем, ради кого — не важно. Однако в ответ на подобное пренебрежение действительность тоже проявляет склонность игнорировать кинематограф. И если этот разлад сохранится, то, боюсь, до XXI века всем нам не дотянуть.

кинематографистов и общества в целом. Надежды на то, что вот пройдет немного времени и все свободы, какие только возможны — человеческие, духовные, художественные, нравственные, — станут нашим достоянием. Так не получилось. Очень быстро наступило разочарование. И те комедии, которые раньше сотрясали залы, стали несмешными. Зрители просто покинули кинотеатры. Приходили туда иногда, чтобы погреться, где-нибудь в холодной Сибири.

Ощущение безысходности не покидало меня. Но вот сегодня можно с уверенностью сказать, что процессы, которые происходят в нашей стране, носят скорее не временной, а «геологический» характер, и очень долго еще не наступит то счастливое будущее, о котором все время говорили большевики. Мне сегодня прочли фразу, очень остроумную: «У России великое прошлое, у нее замечательное будущее, и так будет всегда!» (*Смех.*) Если это так, то представляете, в какой ситуации находятся наши зрители! Ведь я очень сильно разделяю себя и зрителей. Заниматься искусством — большое счастье. Мы в этом смысле гораздо счастливее, чем те, которые смотрят наши фильмы из зрительного зала. Вот им тяжелее. Для них очень важно то, что мы называем комфорт, то, что мы называем удобства: еда, пища, дом, надежность, защита детей... Это все необыкновенно для них важно, это составляет смысл их жизни, иногда приводит, и чаще всего, к трагедиям, лишает их возможности улыбаться, смеяться...

Народ потерял юмор. Именно поэтому он верит краснобаям, верит идиотам. Именно поэтому вполне возможен приход к власти фашиста, если его выберут, поверив его словам. Именно потому, что люди перестали различать: где смешно и где не смешно. Моя задача как художника и как человека, обладающего, может быть, редким качеством видеть смешное в окружающих, — дать возможность своим зрителям посмеяться над этим. Потому что жизнь наша достаточно смешна. У нас смешные руководители, у нас смешные уголовники, они одеты в одни и те же одежды. Когда их собирается больше тринадцати человек, в этих черных пальто, то это и страшно и смешно. У нас смешные силовые представители... Они говорят иной раз такие поразительные вещи, что хочется записать и показать кому-нибудь это все. Потому что — смешно. Но смеюсь я, смеется еще какой-то мой товарищ, а другие не смеются. Моя задача показать, что это смешно.

Оппозиция «Запад — Восток» не первое столетие будирует исследовательскую мысль и провоцирует художественный поиск: поляризованность двух культурных общностей укрупняет характерность каждой из культур, помогает обнаружить в случайном, мимолетном, индивидуальном типологическое и завершенное, устоявшееся, родовое. Бледнолицых европейцев Восток всегда завораживал, в разные времена искусство усталой Европы совершало паломничество в загадочную землю: стремясь припасть к источнику древнейшей мудрости или в поисках «первокорней человека» (М.Волошин); утоляя романтический голод по терпким и пряным ощущениям, по остроте чувств и переживаний или надеясь открыть тайны непостижимой духовной цельности. Зов Востока всегда был для западного пилигрима и зовом новых художественных форм, обеспеченных близостью к традиционно неизменным, неподвижным, как Будда, жизненным основам. «Мой путь — к первоисточнику всех искусств, к Востоку», — писала Наталья Гончарова. Восточностремительные тенденции сегодня не менее сильны, чем на рубеже прошлого и нынешнего, уходящего века: кинематограф обнаруживает их с присущей ему демонстративностью. Высшие награды главных фестивалей мира все чаще достаются лентам Китая, Ирана, Тайваня, Индии. Гонконгская кинопродукция повсюду завоевывает кассу. С другой стороны, европейские режиссеры обращаются к восточной теме — часто, правда, получая в результате лишь лже-Восток, ориентальный киноорнамент, пряную приправу экзотики к блюду не первой свежести. Но большие режиссеры, скажем, Бертолуччи или Анно, даже в случае неудачи, признаются, что благодаря паломничеству на Восток в конце концов открывают для себя и Запад, свою собственную жизнь, некие сущностные человеческие ценности и неистребимые пороки, завязь гуманистической мифологии и природу универсального «Я». Узнавание и эстетическое освоение другого, чужого, и осознание его как чуждого или как близкого помогают обрести собственную идентичность. Разумеется, многое в этом массовом увлечении Востоком есть лишь дань моде, и международная фестивальная «сборная» подчас играет здесь против кинематографа, поднимая на щит третьестепенные фильмы — за их восточную прописку. Так или иначе, тема эта назрела давно, и наше обращение к ней не случайно. Для себя мы формулируем сверхзадачу подборки, которую предлагаем вашему вниманию, как попытку ответить на вопрос: какие черты западной культуры отражаются в ее интересе к Востоку? В связи с этим возникает и желание узнать этот Восток — в его кинематографических автопортретах. Публикуемые материалы — лишь первые подступы к проблеме, предлагаемой геокультурной ориентацией сегодняшнего кинематографа.

Н.Зархи

ЭДУАРД САИД

Ориентализм

Книга Эдуарда Саида открывается двумя эпиграфами: из Маркса («Они не могут представлять себя сами, они должны быть представлены») и из Дизраэли («Восток — это профессия»). Как в том анекдотическом случае, когда комментатор поведал миру, что «в своих работах Шопенгауэр рассматривает мир как волю и представление», можно было бы ограничиться констатацией, что книга посвящена тому, что заявлено в ее эпиграфах. И это (как в случае с Шопенгауэром) было бы не вовсе бессмысленно. Правда, пришлось бы добавить, что, несмотря на оговорку о том, что не следует понимать Дизраэли буквально, в книге много патетических мест, направленных против тех, для кого Восток — это просто профессия, и против почтенной традиции представить Восток громкими именами литераторов, историков, философов, политиков и так далее. Сам же автор принадлежит к той уютной сфере теоретизирования, которая в Америке весьма распространена, а в России официально не зафиксирована — «сравнительная литература». В этой пространной области находят приют самые разные пишущие люди — от беллетристов до литературных критиков и философов, не принадлежащих к господствующим в Америке направлениям. Например, современных французских философов приглашают в американские университеты именно кафедры сравнительной литературы, и именно там был освоен и получил широкое распространение термин «постмодернизм», столь часто используемый нашими журналистами. Как почтенный профессор сравнительной литературы Саид анализирует весьма почтенное количество самых разных текстов — политических, юридических, исторических, этнографических, литературных, прослеживая формирование ориенталистики как корпуса знаний и, что более важно, Востока как ее специфического предмета. В Америке критика Саидом «ориентализма» произвела сильное впечатление, и он в настоящее время — один из наиболее преуспевающих американских теоретиков. Что же до России, где вопрос о нашей принадлежности к Востоку или Западу все еще остается предметом живых дискуссий, то покой наших востоковедов пока остается непотревоженным, и они по-прежнему сами располагают своим уникальным, недоступным профанам предметом. Ниже приводится фрагмент Введения из книги Саида «Ориентализм», вышедшей в Нью-Йорке в 1979 году.

1

При посещении Бейрута во время ужасной гражданской войны 1975—1976 годов один французский журналист с сожалением писал об опустошенном центре города, что «когда-то это был Восток Шатобриана и Нерваля». Относительно места он был, конечно, прав, тем более что это касается европейца. Восток был почти что европейским изобретением, и со времен античности — местом романтики, экзотических существ, навязчивых воспоминаний и видов, необычного опыта. Теперь он исчезал, почти исчез, время его прошло. Быть может, казалось не относящимся к делу то, что для самих жителей Востока в этом процессе тоже что-то было поставлено на карту, что даже во времена Шатобриана и Нерваля они там жили и именно теперь страдали, для этого европейского визитера важнее был европейский образ Востока и его теперешняя судьба. И то и другое имело исключительное общественное значение для журналиста и для его читателей.

Американцы никогда не будут испытывать такие чувства в отношении Востока, который у них ассоциируется скорее с Дальним Востоком

Said Eduard. Orientalism. N.-Y., 1979.

(главным образом, с Китаем и Японией). В отличие от американцев, французы и англичане (в меньшей степени немцы, русские, испанцы, португальцы, итальянцы и шведы) имеют за плечами давнюю традицию того, что я буду называть *ориентализмом*, — способа разговаривать с Востоком, базирующегося на том особом месте, которое занимает Восток в европейском западном опыте. Восток не только сосед Европы, это также край старейших и самых богатых колоний Европы, исток ее цивилизаций и языков, ее культурный соперник и один из самых глубоких и наиболее часто воспроизводимых образов Другого. В дополнение к этому Восток помогает определить Европу (или Запад) как контрастирующий с ним образ, идею, индивидуальность, опыт. Тем не менее ничто в этом Востоке не является лишь воображаемым. Восток — это интегральная часть европейской материальной цивилизации и культуры. Ориентализм выражает и представляет эту часть культурно и даже идеологически, как режим дискурса с обеспечивающими его институтами, словарем, ученостью, образами, доктринами, даже колониальной бюрократией и колониальными стилями. Напротив, американское понимание Востока кажется значительно менее плотным, хотя наши недавние японская, корейская и индокитайская авантюры должны теперь породить более трезвое, более реалистическое «ориентальное» сознание. Более того, в огромной степени возросшее политическое и экономическое значение Америки на Ближнем Востоке воздвигает серьезные требования к нашему пониманию этого самого Востока.

Читателю будет понятно, что под ориентализмом я понимаю несколько взаимосвязанных, по моему мнению, вещей. Легче всего принимаемое определение ориентализма — академическое, и в самом деле этот ярлык все еще служит ряду академических институтов. Всякий, кто преподает, описывает или исследует Восток — и это применимо в равной мере к антропологам, социологам, историкам или филологам — в его специфических или общих аспектах, является ориенталистом, и то, что он или она делает, — ориентализм. Правда, сегодня специалисты предпочитают термины *ориентальные исследования* или *региональные исследования* термину *ориентализм*, как из-за того, что он слишком неопределенный и общий, так и из-за того, что он напоминает о высокомерной начальственной позиции европейского колониализма конца XIX — начала XX века. Тем не менее пишутся книги и проводятся конгрессы, в центре внимания которых Восток, а главным авторитетом выступает ориенталист в своем новом или старом обличье. Суть в том, что ориенталист, даже если он и не сохранится в своем прежнем виде, продолжает академическую жизнь через свои доктрины и тезисы о Востоке и восточном.

С этой академической традицией, чьи судьбы, перемещения, специализации и преобразования являются отчасти предметом настоящего исследования, связано и более общее определение ориентализма. Ориентализм — это стиль мышления, основывающийся на онтологическом и эпистемологическом различии между Востоком и (почти всегда) Западом. Так, очень большое число писателей, среди которых поэты, романисты, философы, политические теоретики, экономисты и деятели имперской администрации, принимали базовое различие между Востоком и Западом в качестве отправной точки для разработки своих теорий, поэм, романов, социальных зарисовок и политических отчетов, касающихся Востока, его населения, обычаев, «духа», судьбы и так далее. Этот ориентализм вмещает, скажем, Эсхила и Виктора Гюго, Данте и Карла Маркса. Я остановлюсь на методологических проблемах, с которыми сталкиваешься в таком широко сконструированном «поле», как это.

Взаимообмен между академическим и более или менее имагинативным значениями ориентализма постоянен, и с конца XVIII века между ними было значительное, вполне упорядоченное, возможно, даже регулируемое, движение. Здесь я подхожу к третьему значению ориентализма, которое является чем-то более определенным исторически и материально в сравнении с первыми двумя. Начиная приблизительно с конца XVIII века ориентализм воспринимается как корпоративный институт, призванный к тому, чтобы обходиться с Востоком — обходиться, делая некоторые утверждения относительно него, санкционируя взгляды на него, описывая его, обучая его, заселяя его, правя им: короче, ориентализм как западный стиль доминирования, реструктурирования и властвования над Востоком. Я нахожу здесь полезным употребить для определения ориентализма понятие дискурса, как оно описано Мишелем Фуко в его «Археологии знания» и «Надзирать и наказывать». Мое утверждение состоит в том, что, не рассмотрев ориентализм как дискурс, невозможно понять невероятно систематическую дисциплину, посредством которой европейская культура была в состоянии управлять Востоком и даже производить Восток политически, социологически, военно,

идеологически, научно и образно в период, последовавший за эпохой Просвещения. Более того, ориентализм имел столь внушительное положение, что, я думаю, никто пишущий, размышляющий или действующий в отношении Востока не может не принимать во внимание ограничения, накладываемые на мысль и на действие ориентализмом. Коротко говоря, из-за ориентализма Восток не был (и не является сейчас) свободной темой мысли и действий. Дело не только в том, что ориентализм в одностороннем порядке определяет, что может быть связано с Востоком, но в том, что он представляет собой целую сеть интересов, неизбежно привносимую (и потому всегда замешанную) в любую ситуацию, когда речь идет об этой специфической сущности — «Восток». Противопоставляя себя Востоку как своего рода суррогатному и даже подпольному «Я», европейская культура выигрывает в силе и индивидуальности.

В историческом и культурном плане есть количественное, так же как и качественное, различие между франко-британским участием в восточных делах и — до периода господства Америки после второй мировой войны — участием любой другой европейской или атлантической силы. Поэтому говорить об ориентализме — значит говорить, в основном, хотя и не исключительно, о некоем британском и французском культурном предприятии, о проекте, среди измерений которого есть такие несоизмеримые области, как воображение вообще, вся Индия и весь Левант, библейские тексты и библейские земли, торговля пряностями, колониальные армии и долгая традиция колониальной администрации, внушительный свод учености, бесчисленные ориентальные «эксперты» и «работники», профессура, сложный набор «восточных» идей (восточный деспотизм, восточная роскошь, жестокость, чувственность), множество восточных сект, философий и премудростей, приручённых для местных европейских нужд, — список можно продолжать более или менее бесконечно. Моя мысль состоит в том, что ориентализм происходит от специфической близости, испытанной Британией и Францией в отношении Востока, который до начала XIX века реально означал только Индию и библейские земли. С начала XIX века до конца второй мировой войны Франция и Британия господствовали на Востоке и в ориентализме; со времен второй мировой войны Америка господствует над Востоком и подходит к нему так же, как это прежде делали Франция и Британия. От этой близости, динамика которой невероятно продуктивна, хотя и демонстрирует всегда сравнительно большую силу Запада (британского, французского или американского), произошел огромный корпус текстов, которые я называю ориенталистскими.

2

Я начал с предположения, что Восток не является инертным фактом природы. Он не просто находится там, точно так же как и Запад. Следует серьезно отнестись к прекрасному замечанию Вико, что люди сами делают свою историю, что им дано знать лишь то, что они сами сделали, и распространить это на географию, поскольку и географические, и культурные сущности — не говоря уже об исторических, — то есть регионы, географические сектора, такие как Восток и Запад, созданы человеком. Поэтому так же, как и сам Запад, Восток — это идея, которая имеет историю и традицию размышлений, систему образов и словарь, обеспечивающие ее реальность и присутствие на Западе и для Запада. Таким образом, эти две географические сущности поддерживают и до некоторой степени отражают одна другую.

Сказав это, необходимо пойти дальше и установить некоторое количество разумных ограничений. Прежде всего было бы неверно заключить, что Восток по существу некая идея или создание, не имеющее соответствия в реальности. Когда Дизраэли сказал в романе «Танкред», что Восток — это профессия, он имел в виду, что интерес к Востоку был чем-то таким, что оказывалось для способного западного юноши всепоглощающей страстью. Не следует понимать так, словно Восток был для западных людей только профессией. Были — и есть — культуры и народы, располагающиеся на Востоке, и их жизнь, история и обычаи обладают грубой реальностью, очевидно превосходящей все, что может быть сказано о них на Западе. По поводу этого факта настоящее исследование ориентализма имеет мало что сказать, разве молчаливо признать его. Но феномен ориентализма, как я его здесь рассматриваю, относится в принципе не к соответствиям между ориентализмом и Востоком, но к внутренней согласованности ориентализма и его представлений о Востоке (Восток — это профессия) вопреки и за пределами всякого соответствия или отсутствия такового с «реальным» Востоком. Суть в том, что утверждение Дизраэли о Востоке относится главным образом к этой сотворенной согласованности, к этой правиль-

ной констелляции идей как превосходящей все другие вещи, относящиеся к Востоку, а не просто к его существованию.

Второе ограничение состоит в том, что идеи, культуры и истории невозможно серьезно понимать или изучать, не изучая заодно их силу или, точнее, конфигурацию сил. Полагать, что Восток был создан — или, как я это называю, «ориентализован», — и верить, что подобные вещи происходят просто из потребности воображения, значило бы быть неискренним. Отношения между Востоком и Западом — это отношения власти, господства, различных степеней сложной гегемонии, и на это совершенно точно указано в названии классической работы К.М.Паниккара «Азия и западное господство». Восток был ориентализован не только потому, что открылась его «ориентальность» в тех смыслах, которые казались общим местом среднему европейцу XIX века, но также потому, что он мог быть — то есть принужден к бытию — сделан ориентальным. Трудно, к примеру, примириться с тем фактом, что столкновение Флобера с египетской куртизанкой породило имевшую весьма обширное влияние модель восточной женщины: она никогда не говорила о себе, никогда не выражала свои эмоции, присутствие или историю. Он говорил за нее и представлял ее. Он был иностранец, сравнительно богатый мужчина, и были исторические факты господства, которые позволили ему не только обладать Кучук Ханем физически, но и говорить за нее и рассказывать своим читателям, в чем она была «типично восточной». Я полагаю, что эта флоберовская позиция силы по отношению к Кучук Ханем не была отдельным случаем. Он прекрасно символизирует схему распределения сил между Востоком и Западом и дискурс, который она делает возможным.

Это подводит нас к третьему ограничению. Не следует полагать, что структура ориентализма есть не более чем структура лжи и мифов, которые рассеялись бы от слова правды. Сам я полагаю, что ориентализм более ценен как знак европейско-атлантической власти над Востоком, чем в качестве правдивой речи о Востоке (чем, в своей академической или ученой форме, он претендует быть). Однако что нам следует уважать и попытаться понять в абсолютно неделимой силе ориенталистского дискурса — весьма тесные связи с поддерживающими его социоэкономическими и политическими институтами и его пугающую долговечность. В конце концов любая система идей, которая остается неизменной в качестве премудрости, поддающейся усвоению (в академиях, по книгам, на конгрессах, в университетах, в институтах международных отношений), со времен Эрнеста Ренана в конце 1840-х и до современных Соединенных Штатов должна быть чем-то более значительным, чем просто коллекцией лжи. Поэтому ориентализм — не воздушная европейская фантазия о Востоке, но порожденное тело теории и практики, в которое многими поколениями был сделан значительный материальный вклад. Непрерывные инвестиции сделали ориентализм как систему знаний о Востоке общепризнанной сеткой для фильтрации Востока в западное сознание, и этот же вклад усилил — на самом деле сделал по-настоящему продуктивными — положения, пролиферирующие из ориентализма в культуру вообще.

Грамши ввел полезное аналитическое различие между гражданским и политическим обществом, согласно которому одно состоит из добровольных (или, по крайней мере, рациональных и непринудительных) объединений вроде школ, семей и союзов, а другое из государственных институтов (армия, полиция, централизованная бюрократия), роль которых в государственном устройстве состоит в прямом господстве. Культура, конечно, оказывается работающей внутри гражданского общества, где влияние идей, институтов и людей осуществляется не через господство, а через то, что Грамши называет согласием. Тогда в любом нетоталитарном обществе определенные культурные формы преобладают над другими, так же как и определенные идеи оказываются влиятельнее других; формой такого культурного лидерства является то, что Грамши определил как гегемонию, концепцию, необходимую для любого понимания культурной жизни на индустриальном Западе. Именно гегемония или, вернее, результат работы культурной гегемонии дает ориентализму ту прочность и силу, о которой я говорил. Ориентализм никогда не отклоняется от того, что Деннис Хэй назвал идеей Европы, коллективного представления, определяющего «нас», европейцев, в противоположность всем «тем», не-европейцам, и действительно, можно доказать, что основным компонентом в европейской культуре является именно то, что сделало эту культуру ведущей как в Европе, так и за ее пределами: идея европейской личности как высшей по сравнению со всеми не-европейскими народами и культурами. В дополнение к этому существует и гегемония европейских идей о Востоке, которые сами по себе возобновляют европейское превосходство над восточной отсталос-

тью, обыкновенно не принимая во внимание возможность того, что у менее зависимого или более скептичного мыслителя могли быть иные воззрения на этот предмет.

И ориентализм постоянно основывает свою стратегию на этом гибком позиционном преимуществе, которое предоставляет западному человеку целый ряд возможных отношений с Востоком без потери относительного превосходства. Да и как это могло быть иначе, особенно в период необычайного доминирования Европы, с позднего Возрождения до наших дней! Естествоиспытатель, филолог, миссионер, торговец или военный находился на Востоке или размышлял о нем потому, что мог находиться там или размышлять об этом без особого противодействия со стороны Востока. Под общим руководством комплекса знаний о Востоке и под защитой западной гегемонии над Востоком где-то с конца XVIII века образовался сложный Восток, пригодный для академического исследования, для показа в музее, для перестройки в колониальном офисе, для того, чтобы служить теоретической иллюстрацией в антропологических, биологических, лингвистических, расовых и исторических теориях, трактующих о человечестве и о вселенной, в качестве примеров в экономических и социальных теориях развития, революции, культурной индивидуальности, национального или религиозного характера. В дополнение к этому, имагинативное исследование всего восточного основывалось более или менее исключительно на господствующем западном сознании, из чьей неоспоримой центральности появился Восток, сперва согласно общим идеям о том, кто или что такое восточный человек, затем — согласно подробной логике, руководствующейся не просто эмпирической реальностью, но целой батареей желаний, репрессий, инвестиций и проекций. И если мы можем указать на великие ориенталистские труды подлинной учености вроде «Арабской хрестоматии» Сильвестра де Соси или «Сообщения о нравах и обычаях современных египтян» Эдуарда Вильяма Лэйна, нам следует также отметить, что расовые идеи Ренана или Гобино исходят из того же импульса, что и большое число викторианских порнографических романов (см. анализ Стивена Маркуса романа «Похотливый турок»).

И еще, надо постоянно задавать себе вопрос, что же важнее в ориентализме: общая совокупность идей, перевешивающая всю массу материала, относительно которых никто не станет спорить, что они пронизаны верой в европейское превосходство, различными видами расизма, империализма и тому подобного, догматическими представлениями о «восточном» как об идеальной и неизменной абстракции — или гораздо более разнообразная работа, проводимая бесчисленными отдельными писателями, которых следует рассматривать как отдельных авторов, занимающихся Востоком. В каком-то смысле эти две альтернативы — общего и частного — являются в действительности двумя подходами к одному материалу: в обоих случаях приходится иметь дело и с первопроходцами в этой области вроде Вильяма Джонса, и с великими художниками вроде Нерваля или Флобера. И почему нельзя воспользоваться обоими подходами одновременно или по очереди? Не возникнет ли опасность искажения (того сорта, к которому всегда был склонен академический ориентализм), если систематически будет применяться слишком общий или слишком специфичный уровень описания?

Большая часть знаний, производимых на современном Западе (прежде всего в Соединенных Штатах), претендует на неполитичность, а значит, на то, что они научные, академические, беспристрастные, что стоят выше всяких узкопартийных или мелочных доктринальных убеждений. Возможно, с подобными амбициями можно мириться в теории, но на практике действительность гораздо более проблематична. Никто пока не придумал, как отделить научное от житейского, от факта своей зависимости (сознательной или бессознательной) от класса, набора мнений, социальной позиции, обыкновенного быта. Это касается всего, что ученый делает профессионально, даже несмотря на то, что его исследования и их результаты стремятся к относительной свободе от помех и ограничений повседневной реальности, ибо есть такая вещь, как знание, которое скорее даже менее частично, чем тот индивидуум (с его запутывающими и сбивающими с толку житейскими обстоятельствами), который его произвел. И все же от этого знание не становится автоматически неполитическим.

Но сейчас мне хотелось бы поразмышлять о том, как общее либеральное убеждение, будто «подлинное» знание в сущности не является политическим (и напротив, откровенно политическое знание «не подлинно»), затемняет политические обстоятельства, складывающиеся при производстве знаний. Не так-то легко понимать это сейчас, когда прилагательное «политический» используется как ярлык, позорящий любую работу за дерзкое нарушение протокола лицемерной надполитической объективности. Гражданское общество призна-

ет градацию политической важности различных областей знания. В известной мере политическое значение, придаваемое всякой области, происходит из возможности прямого перевода на экономические термины; но в большей степени политическое значение зависит от близости к подлинным источникам власти политического общества. Так экономическое исследование долгосрочных перспектив советского энергетического потенциала и его влияния на боеспособность, вероятно, будет заказано министерством обороны и вследствие этого получит своего рода политический статус, не мыслимый для исследования ранней прозы Толстого, которое финансируется каким-нибудь фондом. Однако при этом оба исследования принадлежат к тому, что гражданским обществом осознается как сходные области, «русские штудии», несмотря на то, что одна работа может быть выполнена весьма консервативным экономистом, а другая — радикальным историком литературы. Я полагаю, что Россия как общий предмет обладает политическим приоритетом перед более тонкими различиями, такими, как «экономист» и «историк литературы», поскольку политическое общество (по Грамши) добирается до таких сфер гражданского общества, как академия, и насыщает их смыслами, напрямую с ними связанными.

Мою позицию можно проиллюстрировать и более конкретным способом. Например, Ноам Хомский исследовал инструментальную связь между вьетнамской войной и идеей объективного научного знания, поскольку ею оправдывали финансируемые государством военные исследования. Далее, поскольку Британия, Франция, а с недавних пор и Соединенные Штаты являются имперскими державами, их политические общества обусловливают ход политического мышления их гражданских обществ, когда затрагиваются вопросы, относящиеся к имперским интересам за границей.

Не думаю, чтобы было противоречием, например, сказать, что для англичанина в Индии или Египте в прошлом веке интерес к этим странам был неотделим от представления о них как о британских колониях. Это не означает, что все академическое знание об Индии и Египте каким-то образом окрашено и осквернено грубым политическим фактом, но тем не менее для европейца или американца, изучающих Восток, невозможно отрицание основных обстоятельств окружающей его действительности. Он подходит к Востоку прежде всего как европеец или американец и уж потом как личность. А быть европейцем или американцем в такой ситуации — факт отнюдь не безразличный. Это означает принадлежность силе, имеющей определенные интересы на Востоке, и, что более важно, принадлежность к части света с определенной историей участия в делах Востока чуть ли не со времен Гомера.

Европейский, а позже американский интерес к Востоку носил политический характер, но именно культура породила этот интерес, который активно работал наряду с грубыми политическими, экономическими и военными расчетами.

Поэтому ориентализм не является ни просто политическим образованием или сферой, которая пассивно отражается в культуре, науке, институтах; ни кладбищем текстов о Востоке; ни представителем и выразителем какого-то бесчестного «западного» заговора, направленного на то, чтобы держать в подчинении «восточный» мир. Это, скорее, распространение геополитического сознания на эстетические, научные, экономические, социологические, исторические и филологические тексты; это разработка не только базовой географической дистинкции (мир состоит из двух неравных половинок, Востока и Запада), но также целого ряда «интересов», которые такими средствами, как научные открытия, филологические реконструкции, психологический анализ, ландшафтные и софиологические описания, он не только порождает, но и поддерживает. Он не просто выражает некоторую волю или намерение понять, в некоторых случаях управлять, манипулировать, даже включать то, что является другим (или альтернативным и новым) миром; он сам является прежде всего дискурсом, который никоим образом не находится в прямых отношениях с обычной политической властью, но производится и существует в неравном обмене с различными видами власти — политической (например, с колониальным или имперским истеблишментом), интеллектуальной (например, с господствующими науками, вроде компаративной лингвистики или анатомии, или одной из современных политических наук), культурной (например, с ортодоксиями и канонами вкуса, текстов, ценностей), моральной (например, с представлениями о том, что «мы» делаем такого, что «они» не могут делать или понимать, как «мы»). Ориентализм является важным измерением современной интеллектуально-политической культуры и в качестве такового имеет меньшее отношение к Востоку, чем к «нашему» миру.

Предисловие и перевод с английского С.Гурко

В. МИХАЛКОВИЧ

Паломничества в страну Востока

Вероятно, Востока и Запада в их чистоте и традиционности нет, или уже нет; все смешалось в современном мире, как в доме Облонских; Япония или Южная Корея — страны высоких, почти сверхзападных технологий, а приверженцев и последователей восточных гуру на Западе не меньше, чем на их родине. Восток и Запад — прежде всего Восток буддийский и Запад протестантский, католический — превратились в символы, знаки и ведут, как по другому поводу сказал С.Аверинцев в «Поэтике ранневизантийской литературы», семиотическое существование.

Прочно лишь внематериальное; можно разрушить вещественное тело знака, но сам он, как идеальное бытие смысла, неуничтожим. Варвар Одоакр, пишет Аверинцев, в 476 году низложил последнего западноримского императора Ромула Августула, но присвоить знаки императорской власти не решился. Западная Римская империя перестала существовать «всего лишь» в действительности, но не исчезла как идея; знаки императорской власти — «всего лишь» вещи, предметы; захватить же в результате военной операции смысл, выражаемый предметами, невозможно — варвар Одоакр это понял, а потому отказался от материальных воплощений идеи.

Издавна в плане знаковом, на уровне своего семиотического бытия, Восток и Запад — антиподы; эти символы встроены в разветвленную систему бинарных оппозиций. В основе системы лежит непреложный природный факт — тот именно, что солнце восходит на востоке, а закат совершается на западе. Многовековая семиотизация астрономического факта дала богатейшую поросль оппозиций: Восток — это рождение, Запад — смерть, точней — страна мертвых; Восток — это духовность, Запад — материализм; Восток — мудрость, Запад — действие; Восток — созерцательность, Запад — активность и т.д. и т.п.

Молодежные контестаторы 60-х будто влили новое вино в традиционную знаковость — вино, которое в этих мехах казалось немыслимым: восточную мудрость и духовность свернули, спрессовали, ужали; после чего она уместилась в красных книжечках Председателя Мао. Годар в 1967 году снимает «Китаянку»: молодые герои картины благоговейно читают эти книжечки; живут коммуной, стремясь воплотить в дело новую восточную мудрость; носят кепки — такие же, как любимый Председатель. Критики отмечали в «Китаянке» дробность эпизодов, мозаичную россыпь кадров — Годар отдал дань популярной в то время теории деконструкции: седьмое искусство, были убеждены контестаторы от кинематографа, стало насквозь буржуазным; надо разрушить буржуазное письмо, взорвать его изнутри дробностью монтажа. Но старая, узкокинематографическая знаковость замещается в «Китаянке» новой, общесоциальной: словесами Председателя и его кепкой.

Мудрость красной книжечки — это истерический всхлип тоталитаризма; может быть, один из последних; тоталитарные идеи в их коммунистическом варианте пришли на Восток с Запада — кому скучны исторические факты, пусть читает «Условия человеческого существования» Андре Мальро, столь восхищавшие Эйзенштейна, особенно сцены, где шанхайское представительство Коммунистического Интернационала гибнет в гоминьдановской резне. В 60-е эти идеи, как эхо или мячик, отскочивший от стены, возвращаются на Запад под видом новой восточной мудрости. И словно в пику, как бы для восстановления баланса организуется иное движение знаков по каналу «Восток — Запад». Джордж Харрисон, один из «Битлз», во время путешествия в Кашмир встречается с гуру Махариши Махешем; благодаря Харрисону и «Битлз» гуру становится знаменит, в Ришикеше над Гангом устраивает что-то вроде монастыря с восемьюдесятью кельями для сосредоточенной медитации; Махешу с удовольствием наносят визиты западные знаменитости; его посетила, например, Миа Фэрроу, имеющая кроме актерской также славу истерички. История умалчивает о вкладе гуру в преодоление ее порока.

Тяга «Битлз» и иже с ними на традицион-

ный, не маоистский Восток — лишь вершина пирамиды, основание которой — многочисленные и массовидные путешествия к источникам буддийской духовности. Хиппи числили Будду среди своих кумиров, поскольку он покинул царский дворец отца ради размышлений о человеческом страдании и о преодолении его, так же, как Франциск Ассизский, тоже оставивший свою богатую купеческую семью, подобно многим хиппи. Кинематографический отклик на этот «драйв» — мелодраматические «Дороги Катманду» Андре Кайатта (1969; сравните с датой выхода «Китаянки»); родимый «Кинословарь» обвинил Кайатта в спекуляции на модной тематике. Через четверть века и богоспасаемое отечество включилось в популяризацию Махеша: ныне в московских булочных можно встретить молочные крекеры, выпекаемые, кажется, в Подольске, марки «Махариши Махеш» с красочным портретом гуру на целлофановом пакете.

О духовных сокровищах, которые вынесены из восточных паломничеств, может свидетельствовать композиция «В тебе, без тебя» («Within you, without you») из знаменитого альбома «Битлз» — «Оркестр клуба одиноких сердец сержанта Пеппера». Она, единственная в альбоме, сочинена Джорджем Харрисоном; инструментовка композиции основана на восточной мелодике; в ней звучит ситар — Харрисон восхищался игрой на ситаре знаменитого Рави Шанкара; для нас важна сейчас не музыка, но текст: «Если бы ты смог заглянуть в себя самого, то нашел бы там ожидающее тебя спокойствие духа; наступит время, когда ты поймешь, что все является единством, что жизнь плывет в тебе и без тебя».

Эти строки — краткое описание того, что происходит в психике медитирующего. Один из главных постулатов буддизма махаяны, даосизма, а также их синтеза — чань-буддизма состоит в том, что в самой основе человека, в современной глубине его естества движется поток космической жизни, то есть заложена в человеке «природа Будды»; она ощутится, если нейтрализовать волевой центр психики — собственное «Я», задающее цели, направляющее, осуществляющее цензуру сознания; волящее «Я» и отвлекает от лицезрения космической жизни, текущей в нас. Нейтрализуя собственное «Я», индивид нейтрализует и внешний мир, на который «Я» ориентирует психику, а значит, возникает возможность «заглянуть в себя самого», о чем говорится в тексте Харрисона. Погружаясь в собственные глубины, индивид оказывается в состоянии «не-Я» («у-во» — по-китайски), отчего достигает единства, прежде всего — единства психики, не разделенной теперь на сознательное «Я» и сферу бессознательного, а также — единства с «природой Будды»; о единстве — правда, без всякой детализации — тоже говорится в тексте Харрисона. Психика, обретшая единство, по сути своей подобна «гладкому, блестящему зеркалу», в котором «мириады отражений появляются и исчезают, никак не нарушая его спокойствия» (цитирую отечественного исследователя Я.В.Абаева). В подобном зеркале истинная, космическая жизнь, «природа Будды» течет именно так, как отмечает текст Харрисона: «в тебе, без тебя» — без активного вмешательства целеполагающего «Я».

Паломничества в страну Востока — еще одно свидетельство того, что идеальность знака вечна, неуничтожима. Знаком в этих паломничествах является сама схема поведения или, выражаясь более научно, — паттерн. Пилигримы 60-х — может быть, сами того не ведая — повторяли паттерн Александра Македонского, завоевавшего полмира, но в Индии встретившего мудрецов-нестяжателей — гимнософистов, которые открыли ему глаза на тщету завоеваний; или воспроизводили паттерн Христиана Розенкрейца, основателя ордена розенкрейцеров, постигшего в мифическом восточном городе Дамкаре всю суть оккультных наук. Сравним их поведение со словом Ринго Старра, ударника «Битлз», объясняющего причины драйва на Восток: «Мы добыли почти все, что можно купить. Но когда все можно купить, вещи, которые покупаешь, теряют всякую ценность. И тогда начинаешь думать о чем-то ином, о каком-то новом опыте». Это говорит современный Александр Македонский, завоеватель, армия которого не размахивает мечами и не вздымает пыль на дорогах, а спокойно лежит в банковских сейфах. Или Джон Леннон, женатый на японке (тоже последствия «драйва»?) объявляет себя последователем дзэн-буддизма, но тут же оказывается и христианским социалистом. Коль скоро доктринальные ориентации меняются мгновенно, легко и непринужденно, то сами доктрины — всего лишь знаки, репрезентующие нечто основательное и прочное, а упоминанием их обозначаются не столько они сами, сколько стремление принадлежать к этой прочности и основательности. Леннон, свободно и непринужденно оперирующий знаками, есть не что иное, как буддийское — «гладкое, блестящее» — зеркало, в котором мириады знаков «появляются и исчезают, никак не нарушая его спокойствия», а значит, движутся «в тебе, без тебя».

Вероятно, история массовых увлечений в

чем-то подобна диаскопу: щелчок, поворот ручки, и появляется новая «картинка», разительно отличающаяся от прежней. Ныне шестидесятнический «драйв» на Восток забыт, и даже настырная «Аум синрикё» не раскочегарила его до той интенсивности, какая тогда была ему присуща. Перемены сказались и на кинематографе: герои нынешних фильмов, даже попав на Восток, проявляют странную к нему нечувствительность и в большей мере решают свои, западные проблемы, чем приникают к родникам восточной духовности. Казалось бы, эта нечувствительность уподобляет их буддийскому зеркалу, где «мириады отражений» текут «в тебе, без тебя». Однако на деле герои нынешних фильмов подобны не этому зеркалу, а другому: заглавному «герою» повести выдающегося русского ученого А.В.Чаянова «Венецианское зеркало». Оно — старинной работы; за века его существования многие люди смотрелись в это зеркало и оно, будто бережливая, скуповатая хозяйка, сохранило в себе их отражения. Алексей, герой повести, попав в глубины зазеркалья, «с содроганием натыкался... в трепетном сумраке зеркальных пространств на отражения давно умерших людей, некогда бывших великими». Они влачат здесь сонное существование, но события, происходящие перед зеркалом, порой заставляют их активизироваться, и тогда отражения выглядывают «из своих инфернальных далей сквозь стеклянную пленку в земной мир». Аналогичным образом «европейские» проблемы, душевные конфликты и паттерны выглядывают из героев нынешних фильмов, а Восток, будто смущаясь под этим взглядом, теряет свои семиотические атрибуты, приписанные ему многовековой традицией; становится как бы ареной и нейтральным фоном событий, которые могли бы происходить всюду — на любой широте и долготе. О чем-то подобном в интервью журналу «Имаж э сон» говорил Ролан Барт, посетивший Японию в конце 60-х, — говорил применительно не к кинематографу, но к самой реальности. По словам Барта, он увидел страну во власти «искушения де-японизации». О современных фильмах «на восточную тему» хочется сказать, что и они переживают «искушение дезориентализации» или «десемиотизации Востока».

Прекрасный тому пример — картина Стивена Спилберга «Империя солнца». Осуществившаяся тут «дезориентализация» тем более ощутима и наглядна, что есть фильм-двойник, фильм-близнец, поставленный на Востоке: «Управляющий Сансё» Кэндзи Мидзогути; в обеих картинах — та же фабула, тот же состав событий, но одинаковые события у восточного и западного режиссеров повернуты иначе и ориентированы совсем на другие паттерны. И у Спилберга, и у Мидзогути война разлучает детей с родителями; дети, оставшиеся одни, переживают несчастья и драмы, но в конце концов воссоединяются с родителями, у Мидзогути — только с матерью; отец к тому времени умер. При общности событийной канвы «Управляющий...» — фильм сугубо подчеркнуто восточный, и сам Восток здесь подчеркнуто традиционен; его традиционность предопределена не костюмами и временем действия, но образом мыслей. Картина же Спилберга — из-за воплощенного тут мироощущения — творение истинно западное, хотя ее действие и разворачивается на Востоке: в Шанхае, а затем — в лагере для интернированных где-то в континентальном Китае.

«Управляющий Сансё» — картина чисто конфуцианская; этот образ мыслей пронизывает всю ее — от общего построения сюжета до мельчайших деталей, даже на заглавие повлиял. Сансё управляет имением министра финансов; трудятся у него рабы; их держат в загородках, будто скот, любую попытку к бегству сурово пресекают. Сам управляющий в действии почти не появляется — присутствует как суровая, карающая сила всего в нескольких эпизодах; следует думать, что в заглавные герои он попал исключительно по соображениям конфуцианским. Предельно отрицательная фигура для конфуцианина, как бы анти-идеал — это сяо-жень, безнравственный, низкий человек. Управляющий Сансё и есть сяо-жень, воплощение анти-идеала. Поскольку он вынесен в заглавие и становится как бы центральной фигурой, это означает, что мир антиестествен, весь во зле лежит, ибо главенствует в нем сяо-жень.

Жизнь конфуцианина — это строгое и неукоснительное выполнение норм, правил, ритуалов; все объединяется в понятии закона — «ли»; свой «ли», свой набор норм у каждого разряда и сословия людей — от нищего водоноса до императора. В одной из начальных сцен фильма отец дает мальчику Дзусио, главному герою, нравственный наказ на всю жизнь: быть справедливым, милосердным, заботливым и т.д., а значит, передает ему не церемонии и ритуалы, но высший смысл законов «ли». Такой сцены не было в литературном первоисточнике — в сюжете Огая Мори; введение этой сцены в фильм еще больше подчеркивает его конфуцианскую направленность, поскольку гуманность, завещанная мальчику отцом, — главная черта конфуцианского «благородного мужа», цзюнь-цзы.

В рабстве у Сансё мальчик проводит десять лет, вырастает, становится исполнителем самых жестоких приказов хозяина — клеймит, например, бежавшего раба; Дзусио, стало быть, опустился, забыл нормы, присущие цзюнь-цзы. Свое решение бежать он принимает внезапно, в одну минуту — на европейский вкус решение кажется неподготовленным, психологически немотивированным, однако по восточным представлениям внезапный порыв Дзусио вполне естествен: благородная природа цзюнь-цзы неуничтожима, как бы ее ни подавляли, она обязательно даст о себе знать, неминуемо прорвется из-под глыб порока.

Выдающийся отечественный китаист академик В.М.Алексеев назвал конфуцианство «учением об управлении людьми, теорией для будущих губернаторов». Бежавший от хозяина Дзусио действительно становится губернатором провинции, в которой бедствовал, а потом наказывает Сансё, освобождает рабов, бывших его товарищами по несчастью, и отправляется на поиски матери. Губернаторство Дзусио означает, что мир вернулся в свое истинное состояние: центральное место в нем опять занял «благородный муж», низвергнувший сяо-женя.

Низвержение — не только дело рук самого Дзусио: в ключевые моменты его судьбы свое действие оказывает подаренный отцом талисман — статуэтка Дзидзо, японской трансформации бодисатвы Кшитигарбхи (буквально — «лоно земли»). Дзидзо являлся покровителем детей, путников — и то и другое приложимо к герою картины; но Дзидзо сближали также с Эммой, владыкой царства мертвых, и главной задачей бодисатвы в этом царстве являлось спасение душ, безвинно сюда попавших. Введением фигурки Дзидзо, дважды помогающей герою, рабству придается, в сущности, инфернальный смысл — бодисатва выводит юношу как бы из страны мертвых и воскрешает «благородство мужа» в нем.

Талисман поворачивает ход событий, когда жалобу пробравшегося в столицу беглого Дзусио не хочет выслушать высокий сановник, но опознает статуэтку, и судьба героя круто меняется. Затем в финале Дзусио находит мать; она ослепла и разуверилась, что встретится с сыном, но статуэтка убеждает, что пришелец — действительно Дзусио. Слепая проводит по ней пальцами, а затем нежно касается лица сына.

Статуэтка здесь — знак, символ; она знаменует не существо из вышнего мира, но завет отца; статуэтка есть сплотившийся, принявший очертания «вот этого» бодисатвы закон «ли». Вмешательство талисмана в ключевые моменты действия свидетельствует о могуществе «ли», о неизбежности осуществления закона. Тем самым «Управляющий Сансё» — фильм о могуществе знака. Картина не только повествует о силе знака, но и сама является выражением этой силы. Кэндзи Мидзогути в 1954 году экранизировал рассказ Огая Мори, написанный за четыре десятилетия до того; в свою очередь, сюжет рассказа взят из сборника буддийских легенд XI века; стало быть, смысл знаков, выразивших легенду, идеальная их сторона, неистребимо просуществовали почти тысячелетие.

«Империя солнца», режиссер Стивен Спилберг

«Империя солнца» заканчивается такой же сценой, как и фильм Мидзогути, но ситуация здесь зеркально перевернута; не мать касается лица сына, но сын проводит рукой по лицу только что обретенной матери, будто желая удостовериться, что она — не призрак. Фильм Спилберга выстроен на двух пластических мотивах, и второй из них созвучен, параллелен драматургической линии статуэтки в «Управляющем Сансё». Первый же мотив — это вереница клеток, замкнутых пространств, знаменующих все возрастающую несвободу героя — мальчика Джимми, сына богатого английского фабриканта. В начальных сценах дважды повторяется проезд в автомобиле; Джимми из его окон видит волнующуюся на улицах Шанхая толпу; автомобиль — это богатая клетка; ее стенами мальчик отделен от толпы. Разлученный с родителями в сумятице Джимми возвращается в опустевший дом; это еще одна клетка; пока есть продукты в холодильнике, с ней

можно мириться. Продукты кончились, нужно покидать клетку; после ряда мытарств мальчик оказывается в лагере для интернированных европейцев. Ничто теперь не отделяет его от толпы; Джимми — один из пленников, такой же, как другие; но сам лагерь, обнесенный проволочным заграждением, — все равно огромная клетка, гораздо большая, чем огороженный частоколом двор хозяйства Сансё, однако равная ему по сути. Японцы, отступая, бросают пленников на произвол судьбы; толпа интернированных бредет среди безжизненных пространств, голодная и мучимая жаждой; Джимми тоже бредет в толпе; он не одинок, он часть массы и уже не пленник клетки. Во время этих блужданий достигает кульминации и находит свое разрешение второй пластический мотив «Империи солнца».

Джимми увлечен авиацией; многочисленны эпизоды, в которых мальчик появляется с моделями аэропланов в руках; стены отсека, который в лагерном бараке занимает Джимми, увешаны фотографиями самолетов: особенно восхищает мальчика американский истребитель «мустанг», прозванный «небесным кадиллаком». Самолеты в воображении мальчика парадоксальным образом ассоциируются с Господом. Он трансцендентен земному бытию; Его местообитание — выси; так почему Господу не использовать самолеты для передвижения? В одном из выразительных эпизодов фильма посредством самолетов совершается его теофания. На аэродроме, что рядом с лагерем интернированных, — торжественная церемония: камикадзе отправляются на боевое задание. Однако внезапно начинается бомбежка аэродрома, и над ним, а также над лагерем, строча из пулеметов, метая бомбы, носится любимец мальчика — истребитель «мустанг», а Джимми стоит у ограды и поет хорал, который в первом эпизоде картины исполнял как солист в церковном хоре. Бомбежка здесь реальна, но «мустанг» — лишь видение мальчика; самолет воплощает собой буквальный смысл понятия «камикадзе» — «ветер богов», «божественный ветер». В воображении мальчика истребитель-призрак равнозначен присутствию Господа; «мустанг» — это Его ветер, который сметет с лица земли жестоких мучителей.

«Индокитай», режиссер Режи Варнье

Затем, во время блужданий покинувшей лагерь толпы умирает миссис Виктор — соседка Джимми по бараку. В момент ее смерти экран высвечивается; сияние кажется невыносимым; для Джимми оно — как бы Свет Фаворский, иллюминация, озарение. Позже он связывает этот свет с атомной бомбой, сброшенной на Хиросиму. Реакция мальчика на бомбу и ее свет парадоксальна: это Бог сфотографировал землю; свет же, разлившийся при этом, следует, видимо, понимать как вспышку Божественного флэша.

Смерть миссис Виктор — кульминация мотива Бога в выси, проявляющего себя через самолеты; Божественное же фотографирование — трагическая развязка мотива. Она решительно противопоставляет спилберговскую, западную трактовку сюжета о разлученных с родителями детях от восточной, выраженной «Управляющим Сансё». В фильме Мидзогути страждущая, порабощенная злом душа всегда может опереться на нечто основательное и неизбежное — на закон «ли»; отступление от закона — временно; сам он — неистребим и вечен. Напротив, в «Империи солнца» страждущее сознание не находит для себя метафизической опоры в своем хождении по мукам. Это сознание, которому ведома объявленная Фридрихом Ницше «смерть Бога»; верней, оно убеждается в Его смерти во время странствий. Или, может быть, то, что испытал Джимми, следует вместе с Мартином Бубером назвать «затмением Бога»? Парадоксальным образом затмение осуществляется через атомную вспышку Божественного флэша, которая, в отличие от Божественного ветра, сметающего вражду и жестокость, не щадит никого, испепеляя и праведных, и грешников. Вспышка оставляет на земле небытие, пустоту; ответом на нее становится метафизическая пустота и метафизическое одиночество героя картины в мире. Жест мальчика, проводящего в финале рукой по лицу матери, — как бы попытка убедить себя, что в разверзшейся пустоте хоть что-

то еще осталось. Трагедия «смерти Бога» — чисто западная; буддийский Восток не может столкнуться с нею, поскольку буддизм — религия без Бога; Будда — не Демиург, создавший Вселенную, он по самой этимологии имени — «просветленный», следовательно, познавший законы, по которым существует Вселенная. Тем самым в «Империи солнца» разыгрывается среди китайских равнин чисто западная трагедия: Бог умирает (или затмевается?) в местах, где он умереть не может, поскольку там Он неведом. Западное сознание локализовало свои собственные трагедии даже в этих — неорганичных для них — местах.

Оно локализует на Востоке не только свои трагедии, а насыщает его собственной символикой и знаковостью. Существенное значение в картине Жан-Жака Анно «Любовник» имеет река; это — Меконг; его пересекает героиня. На пароме во время плавания она знакомится с будущим возлюбленным — китайцем (в фильме ни он, ни она не имеют имен; в титрах персонажи просто обозначены как Девушка и Китаец); преодоление реки повторяется дважды или трижды; в финале Девушка отправляется в Европу на пароходе; в отличие от главных героев, имя парохода старательно сообщается зрителям: «Александр Дюма»; правда, неизвестно какой — отец или сын (хочется думать, что — второй). «Любовник» — это, в сущности, история новых Ромео и Джульетты (Девушке в начале фильма, как и Джульетте, — пятнадцать лет), разделенных, как и герои Шекспира, окружением: европейская среда считает связь с Китайцем недопустимой; родственники же юноши тоже враждебны француженке; в результате она отвергнута, подобно Маргарите Готье, «даме с камелиями», героине Дюма-сына.

Водные пространства также небезразличны для смысла «Индокитая» Режи Варнье. В одном из первых эпизодов фильма происходят соревнования по академической гребле; восьмерка, принадлежащая богатой плантаторше Элен, приходит первой, значимость эпизода подчеркнута финальным откликом на него: там Элен видит лодку на Женевском озере, уже не восьмерку, но двойку. Так же молодые герои картины: воспитанница Элен — Камилла (ее имя опять заставляет вспомнить «Даму с камелиями») и ее возлюбленный — офицер Жан-Батист, спасаясь от преследований полиции, уплывают на сампане на дальний, скрытый в морских просторах остров, где Камилла и становится марксисткой, борцом за счастье трудового народа. Имя ее возлюбленного буквально значит «Иоанн Креститель». Офицер прямо указывает на смысл своего имени, когда в одной из сцен стоит с новорожденным сыном в воде и с нежностью говорит, что малыша нужно крестить.

«Любовник», режиссер Жан-Жак Анно

Вода — универсальный символ, однако упорное ее присутствие в этих французских картинах отсылает не столько к универсальности символа, сколько к индийскому фильму Жана Ренуара «Река». Заглавная «героиня» Ренуара — сама жизнь в ее естественности и непосредственности, со смертями и рождениями, с драмами и радостями, которые неизбежны в человеческом бытии. Ренуаровская ода в честь близкой природе, естественной жизни далека от буддийского ее понимания, для которого череда смертей и рождений — это круг страданий; назначение же человека состоит в том, чтобы вырваться из подобного круга. Фильмы Анно и Варнье еще дальше уходят от восточного мироощущения. Спортивные лодки, несущиеся по реке жизни в фильме Варнье, суть концентрированное выражение активности действия — тех атрибутов, которые в традиционной системе оппозиций приписывались Западу. Также плавание традиционно означало достижение душевного покоя, обретение духовности, нирваны. Однако героиню «Любовника», пересекающую Меконг, ждет все, что угодно, но только не душевный покой, как и другую плавательницу — будущую марксистку Камиллу.

Паломники 60-х привозили из своих путешествий знаки восточной мудрости. Современные герои делают нечто прямо противоположное: привозят на Восток свою западную знаковость. История эстетических пристрастий и устремлений не течет прямо и целеустремленно, как река, она совершает причудливые повороты.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Exotic, erotic, politic

Прошло уже два года с того памятного спора, который разгорелся на встрече фестивальных экспертов в Союзе кинематографистов, был запротоколирован и впоследствии напечатан в «Искусстве кино». Спорили тогда о фестивальных шансах и перспективах постсоветского кино, но лейтмотивом дискуссии проходила тема Востока в широком геополитическом смысле, а также конкретный культурный феномен синоязычного кино, снискавшего международное признание.
Как обычно, ни до чего хорошего не доспорили. На этот раз, как никогда, в наследство осталось много непониманий и обид. Дипломатически сохранив отношения с западными оппонентами, некоторые из наших участников даже пожертвовали многолетней профессиональной дружбой с московскими коллегами, расценив их поведение на дискуссии как предательство.

Маргинальность и экзотика. Кто мы такие?

А все из-за того, что мы привыкли называть восточные культуры экзотичными. Мы — будучи наполовину азиатами — смотрим на все, что справа по карте, как на что-то диковинное. Мы — евроцентристы, и попытки привить евразийство все равно остаются маргинальными жестами.

Экзотика и маргинальность направлены для нас в разные стороны, но ввиду округлости земного шара в конце концов сходятся в один и тот же тяжелый комплекс. Признавая одно, мы неизбежно расписываемся в другом. Добровольно отказавшись от статуса старшего брата и примкнув к младшему, все равно остаемся пленниками прежней иерархии в глазах Запада.

В этом воистину видится какой-то рок. Именно в тот момент, когда столь близко, заманчиво и реально казалось «вхождение в цивилизацию», выяснилось, что нам с ней вовсе не по пути. Запад то ли действительно созрел до идеи органического равенства культур, то ли умело его имитирует. «Каждый китаец наш брат! Каждый кореец наш брат!» — как заклинание звучало с западной стороны на дискуссии. Нашим же казалась подозрительной эта (братская ли?) любовь к «экзотике». За что нам и приклеили ярлык тайных шовинистов.

Главной, таким образом, остается проблема самоидентификации. Постсоветское кино (чтобы не говорить о всей культуре) утратило мифологическую почву, которая была одновременно маргинальной и экзотичной, что давало эффект некоторого величия. А в отдельные периоды (авангард 20-х, экзистенциализм 50 — 60-х) наше кино производило резонанс и вписывалось в ритм мирового процесса.

Сегодня от былого величия не осталось и следа. Мы выпали не только из истории, но и из географии. Мы и не Восток, и не Европа, и ощущение черной дыры, внезапно возникшей на месте перестроечной идиллии, вызывает чувство обиды и непонимания. Ну, что уж так они носятся с этим Китаем? Скорее всего, просто очередная мода, из которой мы вышли, а наши желтолицые братья, наоборот, вошли.

Китай близко... Близко... Еще ближе

Но вошли они совсем не тем концом, что вылезает из-под модных одежек нашего теперешнего кинематографа, претензии которого на европеизм и постмодернизм удручающе убоги. И обнаруживают маргинальность уже в совсем грустном смысле — в смысле провинциального следования парижским образцам, которые и сами-то по себе давно перестали быть «столичными». Столь же натужны попытки возродить, иронически переосмыслив их, кинематографические культы советского прошлого: кривая ухмылка разрушает искренность ностальгии.

Китайское кино приняло совсем другой эталон — советско-голливудский мейнстрим. И это был выстрел в десятку. Здесь сошлось все — и старая коммунистическая идея массовости искусства, и тоска по Большому Стилю во всех его бытовавших некогда обличьях, и крен современного Голливуда в сторону соцреализма и политкорректности.

Пока мы успешно боролись с тенями забытых предков — от Эйзенштейна до Бондарчука, китайцы показали, что гораздо тоньше и глубже нас усвоили «уроки русского». Если их предшественники в 50-е годы лишь формально копировали стиль советских народных киноэпопей (сноска: впрочем, и тогда можно было встретить моменты подлинного поэтического вдохновения. В одной из виденных в детстве китайских картин запомнилась сцена прорыва дамбы: тысячи людей в едином порыве закрыли брешь своими телами), то вышедшее на международную арену «пятое поколение» кинематографистов КНР наполнило этот стиль органической мощью и трагизмом пережитого. «Красный гаолян» Чжана Имоу еще содержал рудименты отработанной идеологической схемы (зверства японских захватчиков), но был упакован в остросовременный дизайн с умелой дозировкой фольклорной экзотики. С тех пор красно-сине-желтый спектр пленки «Фуджи», дух мелодраматической притчи на тему китайской истории и прекрасное лицо актрисы Гон Ли стали в совокупности фирменным знаком нового китайского кино.

Постепенно его цветовая напряженность становилась все более метафоричной, а мелодрама оснащалась разветвленной романной структурой и отблесками конфуцианской философии — в духе «Последнего императора» Бертолуччи. Обычно саги такого рода прослеживали жизнь семьи или группы персонажей, связанных дружескими и любовными узами, на протяжении десятков лет — с начала века почти до самых наших дней. Почти, но не совсем: объектом исторической рефлексии могла быть «культурная революция», но не период после нее: последнее строго контролировалось цензурой.

Дальнейшее развитие кинематографа континентального Китая знало несколько прорывов — цензурно-тематических, художественных и производственно-рыночных. В некоторых фильмах («Голубой змей» Тяня Чжуанчжуана, «Жить» Чжана Имоу), хотя и осторожно, критиковались современные порядки в стране реального социализма. В других («Прощай, моя наложница» Чена Кайге) впервые проклюнулся запретный гомоэротический мотив, в третьих («Пекинские ублюдки» Чжана Юаня) — тема неприкаянной молодежи и рок-диссидентов.

На арену вышло «шестое поколение», заметно потеснив «пятое». Как раз в момент, когда последнее достигло пика международного признания — Каннской «Золотой пальмовой ветви», которую получил за «Наложницу» Чен Кайге. Как раз в момент максимального коммерческого успеха китайских фильмов за рубежом, и даже в Америке, где доброкачествен-

Гон Ли и Чжан Имоу на съемках фильма «Жить»

ный эпос и соцреалистичесий пафос (переведенный на гуманитарную основу) нашел отклик в чувствительных сердцах.

Это был и момент вызревания коммерческого альянса, глобальной co-production между китайской, тайваньской и гонконгской ветвями киноиндустрии, способной бросить вызов Голливуду хотя бы одной только жанровой традицией фильмов о martial arts — боевых искусствах. Заслуживает внимания факт, что и тайваньская режиссура (Хоу Сяосянь), при большей склонности к постмодернистской медитации, не избежала в то же время влияния горьковской трилогии Марка Донского и советского киноэпоса вообще. Одним словом, все три Китая оказались нам гораздо ближе, чем думалось.

Что касается восточного экзотизма в чистом виде, он как раз раньше всего остального начал себя исчерпывать. Проэксплуатировав пикантное своеобразие китайской оперы, театра марионеток, искусства фейерверков и даже (не менее красочной) традиции публичных домов, кинематограф остановился в ощущении некоторой пресыщенности. Точка высшего успеха

стала точкой кризиса. Выполнив свою историческую миссию, «пятое поколение» начало нехотя отступать в область легенд.

Одна такая красивая легенда связана с музой «поколения» Гон Ли. Некогда ее нашел Чжан Имоу среди выпускниц театрального училища. Среди десятков претенденток на роль в фильме «Красный гаолян» он выбрал двух — одинаково талантливых и красивых. Режиссер с обеими девушками целую ночь гулял по городу, не в силах сделать выбор — и тогда было решено бросить жребий-монетку. Счастье улыбнулось Гон Ли, ставшей с тех пор «звездой», женой и верной спутницей Имоу — до недавнего времени. А когда произошел скандал в благо-

«Кувшин», режиссер Ибрагим Форузеш

родном семействе и Гон Ли ушла к сингапурскому продюсеру, это было воспринято чуть ли не как катастрофа национальной киноиндустрии. Похоже, время легенд тоже подходит к концу.

«Шестое поколение», разумеется, во всем альтернативно «пятому». Прежде всего новые режиссеры предпочитают делать фильмы не в государственной системе и не в системе копродукций (подобно их старшим коллегам), а как «независимые». И в плане мировоззрения это поколение «бастардов», незаконнорожденных, «выкидышей», «выродков», без веры и корней. Пессимизм и отчужденность молодых в континентальном Китае («Дни» Ванга Хьяошуая, «Красные четки» Хе Йи), разумеется, связаны с общественным и духовным климатом в стране. Однако и в Гонконге («Осенняя луна» Клары Ло), и на Тайване («18» Хо Пиня, «Повстанцы неонового бога» и «Да здравствует любовь!» Цай Миньляо — Гран при в Венеции) атмосфера лучших молодых фильмов мрачная, предапокалиптическая; для них характерна болезненная, сопряженная с насилием эротика и душная экзистенциальность.

Типичен также мотив замкнутости и стремления к бегству то ли от политического режима, то ли от провинциальной тоски, то ли от бездушности мегаполиса. Интеллектуалы Гонконга в преддверии радикальных перемен перемещаются за океан — в Канаду или в Штаты. Там в китайской диаспоре возникает еще одна разновидность синоязычного кино, которое уже частично оказывается англоязычным. Тема его — ситуация национальных меньшинств — склоняет к полиэтническим бытовым драмам и мультикультурным комедиям.

Вернемся в социалистический Китай. Только ли мощь потенциальных ресурсов сверхдержавы обеспечила ее кинематографу мировое признание? Правильнее было бы сказать, что здесь наиболее оптимальным образом сошлись три фактора успеха — exotic, erotic, politic. Наличие (пусть даже либерализованной) цензуры обостряет восприятие всех трех компонентов. Например, Запад несомненно предпочтет свидетельства сексуальной революции в пуританской тоталитарной стране, нежели в прозападно ориентированной.

Уже давно есть подозрение, что китайская цензура с поистине восточным коварством работает на два фронта. С одной стороны, она держит «на крючке» режиссеров, с другой — возбуждает западное общественное мнение призраком запретов и репрессий, способствуя тому, что вот уже который год китайское кино остается объектом фестивальных и журналистских сенсаций.

Спору нет, «пятое поколение» сформировалось в обстановке нешуточного террора. Семья Чжана Имоу, чьи родственники служили некогда офицерами Гоминьдана, хлебнула неприятностей в годы «культурной революции». Почти десять лет будущий режиссер даже не имел возможности читать. Об этом времени, когда книги были сожжены и вокруг царили абсурд и безумие, рассказал недавно Чен Кайге в опубликованной на Западе книге. Он рассказал и о том, как его заставили публично «критиковать» собственного отца, что стало причиной тяжелого комплекса.

Тем, чем для «пятого поколения» была «культурная революция», для «шестого» стал расстрел на Тяньаньмынь. После шока наступила полоса отчуждения. Однако полностью отгоро-

диться от реальности молодым было не дано. Да и не всем хотелось. В отличие от нашей «новой волны», китайская впитала традицию и профессиональную культуру художественной школы, созданной предшественниками. А значит — и предпосылки международного успеха.

Цинично говоря, «новым китайцам» повезло еще и в том, что у них дольше, чем у нас, сохранилась цензура. На конфликте с ней построил свою карьеру уже упомянутый Чжан Юань. Его «Пекинские ублюдки» не были выдающейся работой, зато прошли по фестивалям мира как «первый китайский панк-рок-фильм», к тому же полузапрещенный. Протесты китайских властей по дипломатическим каналам сотрясли фестивали в Роттердаме, Локарно и ряд других, всюду обеспечивая устойчивость паблисити. Юань получил субсидии международных фондов и правозащитных организаций для завершения своего фильма «Мама» и для новой работы. Когда в очередной раз ему закрыли съемки и запретили экспорт материала, режиссер заснял все стадии конфликта на видео и произвел «фильм о неснятом фильме». А в последней своей документальной ленте «Площадь» рассказал о знаменитой Тяньаньмынь, которая сегодня олицетворяет принцип мультикультурности и полифункциональности, служа самым разнообразным ритуалам — от официальных парадов и проездов глав государств до запуска бумажных змеев и встреч местных геев.

Иран — новый paradis под сенью олив и цензуры

Все основные вышеизложенные соображения можно было бы развернуть не только на китайском примере, но и на некоторых других из разряда «экзотичных». Пожалуй, сегодня более всего актуально было бы поведать о кинематографе Ирана, ибо он в фестивальной табели о рангах выдвинулся на одно из первых мест.

Правда, в рассуждениях сразу придется отсечь второй фактор — erotic: строгость исламской традиции не допускает на экран ничего подобного китайским вольностям. Однако в остальном механизм «иранского чуда» не слишком отличается от чуда китайского.

Здесь тоже есть свой неназванный эталон — только не советский и не голливудский, а неореалистический, итальянский. Крупнейшего иранского режиссера Аббаса Киаростами постоянно сравнивают с Росселлини: их и впрямь роднят доверие к неотрепетированной реальности и углубленная рефлексия по ее поводу. Один из самых успешных иранских фильмов «Абаданец» Кьюануша Айяри — римейк «Похитителей велосипедов» Де Сики. Другой награжденный в прошлом году в Локарно фильм — «Кувшин» Ибрагима Форузеша — не только названием, но и духом напоминает известную кинопритчу Квирикадзе, тоже обязанную своим появлением итальянским образцам.

Если китайцы реализуют ностальгию по Большому Стилю, то иранцы напоминают о немеркнущей прелести наива и примитива — разумеется, с приставкой «псевдо». Последняя работа Киаростами «Под сенью олив» — одна из самых очаровательных версий «фильма о фильме» в мировом кино: незамутненная чистота сознания непрофессиональных исполнителей придает особую утонченность игре на грани искусства и жизни. Эта эстетическая утонченность, в свою очередь, сообщает лучшим иранским фильмам привкус чувственности при их кажущемся аскетизме.

Экзотичность иранской культуры для европейского глаза тоже играет роль, хотя и не первостепенную. Зато чрезвычайно важен политический момент и наличие строгой цензуры — хотя и идущей в последнее время на некоторые компромиссы.

Подробно проанализировать эту ситуацию мы пока не в состоянии из-за недостатка информации. Однако известно, что директор фестиваля в Локарно Марко Мюллер уже в прошлом году сделал иранский кинематограф гвоздем своей программы. Интересно, что рядом с фестивальным центром курсировали люди восточной внешности — представители иранской оппозиции: они показывали прохожим какие-то ужасающие фотографии замученных детей и собирали деньги на помощь жертвам режима. Причем даже этот факт работал на общую ситуацию повышенного интереса «ко всему иранскому».

В этом году Марко Мюллер, говорят, провел в Иране не один месяц, сидя в киноархиве цензурного комитета и убеждая власти разрешить показ за границей нескольких запрещенных картин.

Мюллер — настоящий фестивальный волк и прекрасно знает, как нуждается благоустроенный европейский фестиваль в присутствии избранных картин, обладающих помимо — а иногда и взамен — художественных достоинств экзотической, политической (или эротической) пикантностью.

ЦЗЯНИН ЧЖА

Чен Кайге и тень революции

Среди китайских фильмов «Прощай, моя наложница» Чена Кайге пользовался на Западе, пожалуй, наибольшим успехом. Его премьера в Нью-Йорке сопровождалась восторженными рецензиями. «Нью-Йорк таймс» отнесла его к числу «тех немногих кинозрелищ, в которых можно найти все, что душе угодно». «Лос-Анджелес таймс» назвала его «шикарным и пьянящим». «Ньюсуик» увидел в нем «великолепие Бертолуччи и уверенное повествование, свойственное прежней голливудской эпопее». Мадонна заглянула на устроенный Ченом Кайге прием выразить свое восхищение.

Китайские же власти сложившаяся ситуация не столько радовала, сколько беспокоила. Подобно всем замкнутым культурам, Китай жаждет признания за рубежом. И все же фильм Чена Кайге был запрещен, пусть и ненадолго, и средствами массовой информации был встречен прохладно. Режиссера пригласили на беседу в Министерство пропаганды, после чего он отказался от двух острых политических тем, которым собирался посвятить свой следующий фильм. Одна из них — жизнь заключенных в китайских тюрьмах в годы «культурной революции». Вместо этого он остановил свой выбор на истории любви в докоммунистическом Китае.

«Меня беспокоит, что китайское кино становится столь популярным на Западе», — сказала мне одна француженка, которая с энтузиазмом занималась пропагандой нового китайского кино. Ее пугает проявляемый к нему Голливудом интерес.

А в центре всех этих перипетий — фигура Чена Кайге, страдающего, гениального, загадочного...

День 24 мая 1993 года стал для него поворотным. После напряженного ожидания его фильму «Прощай, моя наложница» — трехчасовой эпопее о любви и смерти в пекинской опере — была присуждена высшая награда Каннского фестиваля. На следующий день в «Нью-Йорк таймс» появилась фотография сияющего Чена

Чен Кайге

Кайге, сжимающего награду одной рукой, а другой показывающего знак победы — латинскую букву V.

Знакомые Чена Кайге знали, сколь нехарактерен для него этот жест, но режиссер имел все основания наслаждаться моментом. Он завоевал место в книгах по истории кино — честь, которая, вне всякого сомнения, увеличит кассовые сборы и в Китае, и за его пределами. Он, как сказали бы китайцы, был теперь minglishuangsuo — тем, кто наслаждается почетом и деньгами. И — местью.

Тактичный и сдержанный Чен Кайге избегает разговоров о профессиональном соперничестве. Но критики, пишущие о китайском кино, не обходят вниманием два момента. Первый — что прославленный режиссер Чжан Имоу начинал как оператор у Чена Кайге. И второй — с тех пор, как они расстались, Чжану все время везло, а Чену Кайге — нет.

Хотя именно Чен первым вырвался на сво-

«Sight and Sound», 1994, February, № 2.

боду, именно его «Желтая земля» ознаменовала рождение в 1984 году «пятого поколения» китайских режиссеров, достигших зрелости уже после эпохи Мао. Однако единственным китайцем, чье имя фигурировало на каждом международном фестивале, был Чжан. Его дважды выдвигали на «Оскара» (за «Ю Ду» и «Зажги красный фонарь»), он получил множество блестящих наград.

Практически любая работа Чжана Имоу увенчивалась той или иной наградой. Даже за свой актерский дебют — главную роль в «Волшебном колодце» У Тяньмина — он был признан лучшим актером на Токийском кинофестивале. Прессу в Китае завораживали его достижения. Его называли движущей силой творческой жизни в Китае — гением, маэстро, волшебником, демиургом, метеором, пронесшимся по небу. Позднее его в шутку прозвали dejiangzhuanywhu («специалист по наградам») — по аналогии с тем, как в Китае называют крестьян, богатеющих на каком-нибудь одном деле, как, например, «специалист по кроликам». Колонки сплетен в китайских газетах заполонили рассказы о его связи с красавицей Гон Ли, «звездой» всех его фильмов, равно как и подробности похождений его бывшей жены.

Чжан Имоу

А тем временем Чен Кайге, некогда прозванный лидером китайского киновозрождения 80-х, терпел одну неудачу за другой и заслужил весьма сомнительный титул zhelidaoyan — «режиссера-философа», иными словами, того, чьи заумные фильмы никто не желает смотреть.

Победа Чена Кайге на Каннском фестивале 1993 года была еще слаще оттого, что именно там, в Канне, ему довелось пережить унижение. Перед картиной «Прощай, моя наложница» он привозил сюда «Короля детей» — неторопливый, прекрасно снятый фильм о молодом сельском учителе, который режиссер считал своей лучшей работой. Он рассчитывал на «Золотую пальмовую ветвь», а вместо этого получил «Золотой будильник» — «За самый скучный фильм года».

В 1991 году после двух лет напряженных попыток найти деньги в США и снять фильм в Китае Чен Кайге привез в Канн картину о набожном слепом музыканте «Жизнь на струне». И снова холодный прием зрителей, ужасные отзывы критики. Мало того, по непонятным причинам фильм не прошел китайскую цензуру. Чен начал седеть.

Задолго до того, как Чен Кайге возглавил «пятое поколение», он был известен, как золотой мальчик. Он родился в 1952 году в Пекине в артистической семье: отец — известный режиссер, мать — актриса и монтажер. Так как отец, которого Чен позднее назовет классическим замкнутым китайским патриархом, часто отсутствовал, снимая на натуре, Чен и его сестра оставались на попечении двух любящих женщин — матери Чена и его маньчжурской няньки. Его детство прошло в сравнительно спокойном Пекине — в годы, предшествовавшие «культурной революции». Чен вспоминает, как бродил по очаровательным старым кварталам, слушал песни цветочниц и рыботорговцев, играл с детьми у бассейна. Семейство обитало в элегантном, обнесенном высокой стеной доме, некогда принадлежавшем маньчжурскому принцу династии Цинь. Устроившись во дворе в бамбуковом шезлонге, мать учила своего юного сына декламировать классическую поэзию, подобранную в соответствии со временем года.

С таким происхождением Чен был обречен прославиться в искусстве. И внешность у него была соответствующая — высокий, красивый: пышные черные волосы, проницательный взгляд. Одевался он хорошо, с шиком курил дорогие сигареты, говорил на элегантном пекинском наречии, пересыпая фразы умело подобранными классическими высказываниями.

Но уж слишком аккуратен и изящен был его облик, чтобы сочетаться со столь глубокими мыслями. Может быть, многое в его внешности напоминало идола, эдакого ухоженного молодого Тосиро Мифунэ. В середине 80-х Чен Кайге решил отрастить бороду, усы и бакенбарды, что придало его внешности некоторый налет богемности, но вместе с тем сообщило ему королевское достоинство. Говорили, что на съемках Чен Кайге и выглядел, и вел себя, как император.

Чжан Имоу тоже будет идолом, но никогда не станет законодателем моды. В некоторых отношениях Чен и Чжан явно составляли классический дуэт: инь и ян. Тем, чем был Чен, никогда не был Чжан. Чжан родился и вырос в провинциальном городе далеко на севере. Коротко остриженный, низкорослый, крепкий, он напоминает, скорее, деревенского паренька. Отец его не имел работы, потому что был офицером в националистической армии КМТ и воевал «не на той стороне». Чжан рос в тени политического проклятия, тяготевшего над отцом. Годы тяжелого труда на ферме и хлопковой фабрике оставили свой отпечаток и на его внешности, и на его характере. В его лице есть что-то мрачное, даже угрюмое: с людьми он говорит только в случаях крайней необходимости, беседа редко доставляет ему удовольствие, если не касается кино.

Даже после своего феноменального успеха он по-прежнему расхаживает в обыкновенных джинсах и немодных рубашках. То ли из гордости, то ли из скромности — сказать трудно — он утверждает, что не знает ни слова по-английски. Отличаясь крепким крестьянским здоровьем, он не имеет ничего против того, чтобы питаться преимущественно лапшой. Теперь в Китае уже хорошо известно, что деньги на первый фотоаппарат он заработал, продавая свою кровь.

О Чжане ходят противоречивые слухи. Некоторые говорят, что это настоящий человек из народа, режиссер, который никогда не закатывает сцен, делает все вместе со съемочной группой, ездит на выбор натуры, копает ямы для декораций. Другие рисуют образ надсмотрщика над рабами. Однако все сходятся в том, что он не может жить без работы.

Не так обстоит дело с Ченом Кайге. Мандарин по рождению, получивший образование для того, чтобы править, он принадлежит к числу тех, в чьей исключительности не сомневаются, кто завоевывает авторитет просто потому, что считает его чем-то само собой разумеющимся.

Несмотря на все различия, в судьбах этих двоих есть нечто общее — и очень важное: «культурная революция». Именно она помешала Чену превратиться в избалованного столичного денди, огражденного от трудностей и забот. То были годы, когда формировалась его личность, и в 1989 году он написал мемуары под названием «Молодой Кайге» (а поскольку по-китайски «кайге» означает «песня победы», заголовок можно перевести и как «Победная песня молодости»). В некотором смысле это жемчужина: чуткая, лирическая, глубокая книга. Там, конечно, присутствуют и свойственные Чену преувеличения («познать меня — значит познать мир», — заявляет он в предисловии), но банальность отступает перед трогательным описанием лишений, которые ему пришлось пережить.

«Культурная революция» сделала юного Чена свидетелем политического падения своих родителей. Кульминацией стал «митинг обвинения», на котором Чен должен был поносить своего отца. Он был вынужден наблюдать, как одноклассники — члены Красной гвардии — обшаривают его дом и жгут семейные книги. В мемуарах Чена Кайге оба события описаны со всеми подробностями, с глубоким осознанием собственной вины.

Чен Кайге никогда не снимал автобиографические фильмы так, как это делали, к примеру, Трюффо или Маль. Но все же тень пережитого им в годы «культурной революции» падает на его произведения. Это очевидно и в «Короле детей», и в «Большом параде» — единственном фильме, который Чен открыто признает неудачным. В картине рассказывается о том, как беспощадные тренировки к военному параду в День нации грозят превратить солдат в грубых роботов. Взгляд впечатляющий, но отнюдь не оригинальный, достаточно вспомнить, к примеру, «Цельнометаллический жилет» Стэнли Кубрика. Однако бросается в глаза связь событий фильма с армейским опытом самого режиссера.

После средней школы Чена на пять лет призвали в армию. Он рассказывал мне, что где-то в 70-е его послали усмирять восстание национального меньшинства на юге. В разгар кровавого боя один из солдат бригады Чена исчез. Несколько дней спустя он объявился. Глаза у него остекленели, лицо исхудало, и прежде чем товарищи успели обнять его, он принялся вытряхивать содержимое карманов своей рваной, залитой кровью шинели: на земле осталась маленькая кучка отрезанных человеческих ушей.

Солдат рассказал, как он потерялся в окопах и как через какое-то время начал убивать одного за другим попадавшихся ему повстанцев, не забывая сохранять их уши, чтобы не сбиться со счета. «Молодой человек не скрывал своей радости, предвкушая, как его грудь увешают орденами», — с содроганием рассказывал мне Чен. Ужас от происшедшего, по-видимому, нашел кинематографическое выражение в «Большом параде».

Миссией «пятого поколения» можно считать восстание против запретов, накладываемых маоизмом на творчество. За четыре десятилетия коммунистического правления китайское кино стало походить на длинный пропаганди-

стский ролик. Мое поколение китайцев видело всего лишь дюжины две военно-революционных фильмов, половина из которых была отечественного производства, а половина ввезена из братских социалистических стран — из Советского Союза, Северной Кореи, Албании. Подростком я раз десять посмотрела «Ленина в Октябре» и знала наизусть половину диалогов из «Героических детей» — китайского фильма о корейской войне. И лишь в 1978 году на первом курсе Пекинского университета я увидела картину, лишенную коммунистического пафоса. Это была индийская лента — романтический слезливый фильм, который впервые заставил нас плакать над чем-то, кроме революции.

Официально «культурная революция» завершилась в 1976 году, в год смерти Мао и государственного переворота, приведшего к аресту «банды четырех». Всего два года спустя после возвращения к власти Ден Сяопина и этапного Третьего пленума XI партийной конференции, провозгласившего «эмансипацию сознания», началась политическая и культурная либерализация. Последующие годы некоторые называют «пекинской весной»: вне официального контроля расцветали поэтические журналы и художественные выставки, возникло даже новое литературное направление, известное под названием «литература шрамов», освещавшее зверства «культурной революции».

Охватив все выпуски Пекинской академии кино с 1956 по 1980 год, исследователи выделили четыре поколения китайских режиссеров; «четвертое поколение» включает режиссеров средних лет, появившихся на сцене около 1980 года, в чьих работах наметился отход от жестких идеологических рамок. Но подлинные изменения кинематографического стиля произошли с появлением «пятого поколения».

Предпочтение, отдаваемое масштабности, крупным полотнам, — это во многом результат того, какой курс прослушали представители этого поколения. Тогда, в 1978 — 1982 годах они восхищались, в основном, западноевропейскими фильмами. Из пустыни, образовавшейся в Китае после «культурной революции», их взглядам предстало модернистское кино Европы: Трюффо, Годар, Бергман, Антониони, Бертолуччи. Не забыли и Эйзенштейна, и Куросаву, и некоторые китайские работы 30 — 40-х годов, хотя им уделялось меньше внимания. Вооружившись новой техникой и новыми профессиональными идеями, студенты тех лет горели желанием заново изобрести китайское кино.

Как только Чен приступил к реализации своего первого проекта, он пригласил Чжана Имоу, который изучал операторское искусство. Вместе они работали над «Желтой землей», испытывая возбуждение оттого, что творят нечто, чего до них никто не делал.

Сюжет фильма предельно прост: коммунистический «работник культуры» отправляется в бедную деревушку собирать фольклорные песни. Этапной же эту картину сделал зрительный ряд: обыкновенный пейзаж — земля, горы, река — представал на экране живым, даже чувственным. Западные критики были поражены, что в Китае существует настолько утонченный

«Прощай, моя наложница», режиссер Чен Кайге

кинематограф. Дома же, напротив, не знали, что и думать: старой гвардии мерещилось нечто вроде monstre sacre в зачаточном состоянии, интеллигентская элита восприняла его как памятник современного искусства. «Желтая земля» сразу же стала классикой, завоевав призы в Лондоне, на Гавайях и даже в Пекине за операторскую работу. Фильм открыл новый этап в истории китайского кино.

В это же время заявили о себе новые «звезды»: Тянь Чжуанчжуан, Чжан Цзюньчжао, Чжан Имоу — все из киноакадемии, даже с одного курса, в котором первым был Чен Кайге. Пусть некоторым работам недоставало профессионализма или увлекательного сюжета, зато изображение — такие цвета, такая композиция!

«Идите в мир!» — таков был лозунг дня, который обычно подразумевал и то, что мир должен прийти в Китай и восхититься лучшим, что в нем есть. В те дни, когда сотни тысяч начали читать подпольную поэзию и серьезную литературу, понятие qianwei (дословный перевод

французского слова avant-quarde) означало не только праздник для узкого круга элиты, но и особую контркультуру: да, действительно, авангардизм, но народный авангардизм. Вот на этом-то этапе в Европе стали опасаться желтой опасности в кино. В 1988 году Роттердамский кинофестиваль уже включил Чен Кайге в список «20 режиссеров будущего». Как отмечал восторженный пекинский критик, великий Годар был в том же списке, и его имя стояло после имени Чена Кайге.

Взаимоотношения Чена Кайге и Чжана Имоу необратимо изменились в 1987 году, после режиссерского дебюта Чжана Имоу — фильма «Красный гаолян». Мало кто в Китае понял тогда всю значительность этого события. Лишь позднее критики увидели, что «Красный гаолян» прозвучал похоронным звоном по «пятому поколению». Это по-прежнему был авторский фильм, но режиссер оставил маленькую щелочку, и в нее пробралась «звезда» — Гон Ли. Она выделялась своей смелой походкой и едва сдерживаемой сексуальностью: она не давилась рыданиями, она кричала и пела во всю силу своих легких, когда летела в огонь соргового поля и развлекалась с мужчиной, которого едва знала. В серьезный кинематограф Китая пришел секс.

Начиная с этого момента Чжан Имоу применял свое восхитительное операторское искусство к излюбленным темам: секс, ложь, насилие. И конечно же, власть, власть в центре всего, мужская иерархия, старики, прячущиеся по темным углам и не сомневающиеся, что последними будут смеяться они. Чжан раскрашивал экран в великолепные цвета, устанавливал камеру в экзотических местах, задерживался взглядом на шелковистых гибких телах. Более того, он не давал спадать сюжетному напряжению. «Желтая земля» Чена Кайге вызвала в Китае восхищение критики. На «Красный гаолян» Чжана Имоу в кинотеатры ломились зрители.

«Зажги красный фонарь», режиссер Чжан Имоу

Чен Кайге, оставшись без Чжана Имоу, не смог повторить былой успех. «Король детей» с треском провалился. Но представителем «царства культуры» он остался.

Это было в начале 1989 года, в разгар «культурного бума». К тому времени Чен Кайге уже побывал в Америке, но средства массовой информации по-прежнему изображали его идолом, сравнимым с той священной миссией, которую взяла на себя китайская элита. Через несколько месяцев эта миссия провалится на площади Тяньаньмынь.

Когда я снова увидела Чена осенью 1989 года в Манхэттене, он лишился своей бороды и отчасти командирского вида. На второй год пребывания в киношколе нью-йоркского университета он стал носить шорты и темные куртки. Сохранив некоторую утонченность и даже чопорность, он, в общем, походил на любого другого хорошо одетого иностранца. Мы были обыкновенными состоятельными иммигрантами.

Но Чен пытался понять Америку. В уютной квартирке с видом на Центральный парк в Истсайде Чен извиняющимся голосом говорил о своем увлечении телерекламой: «Столько интересных кадров!» Он и сам работал, снимал клипы для «Дюран Дюран» и короткометражный фильм под названием «Маоист в Нью-Йорке». По-английски он говорил уже более гладко, он даже начал приводить в порядок свои иммиграционные бумаги.

О кино разговор почти не заходил. Больше всего мне запомнилось появившееся у Чена увлечение царствующей династией и аристократией. Единственный раз о кино упомянули после того, как он рассказал свою излюбленную историю о падении Чонцзиня (Chongzhin), последнего императора династии Мин, и его бесплодных попытках подавить крестьянские восстания и дать отпор вторжению из Маньчжурии. Предательство, трусость, жадность обывателей — это как раз та эпическая трагедия, которую Чен Кайге был призван живописать на большом экране.

Чен оживлялся. На другом конце света он рассказывал чудесные истории о китайских императорах, корпел над толстенными книгами о европейских и китайских монархиях и распространялся о благородной маньчжурской крови, которая текла в его жилах. На том обеде

я в последний раз видела Чена перед тем, как он вернулся в Китай снимать «Жизнь на струне».

Фильм шел лишь в нескольких кинотеатрах и вызвал шквал неодобрения в среде китайской интеллигенции, разбросанной по всему миру.

Утверждали, что есть нечто смехотворное в попытке Чена представить своего главного персонажа — слепого музыканта — спасителем вселенной, усадив его на вершине горы и заставив петь враждующим кланам. Всеобщее мнение сводилось к тому, что величественный романтизм и нотации Чена настолько вышли из-под контроля, что режиссер рискует стать всеобщим посмешищем.

Однако вскоре у интеллигенции появятся более серьезные поводы для беспокойства, связанные с огромными переменами в китайском обществе. Простой люд требовал давно причитавшихся ему культурных продуктов: мягкого рока, видеофильмов о кун-фу, комедий ситуаций, различных шоу, бульварных газет и баров караоке. Правительство было радо согласиться: если политические свободы пока еще резко ограничивались, если большинство образованных людей оставалось безнадежно аполитичными, так почему бы не умилостивить массы, подарив им ночную жизнь и другие безобидные развлечения?

В это время государственная кинопромышленность рухнула, как карточный домик. Большие студии терпели банкротство одна за другой. Когда государственная монополия на кинорынок стала ослабевать, аудитория китайских фильмов резко сократилась. На вопрос о любимой кинозвезде чаще всего можно было услышать имена вроде Сильвестра Сталлоне или Настасии Кински. По «Рэмбо» сходили с ума еще в середине 80-х, но поскольку покупка новых западных хитов обходилась слишком дорого, фантазии кинозрителей не простирались дальше гонконгских фильмов ужасов и фильмов о боевых искусствах. Желая удовлетворить ненасытный аппетит на подобную продукцию, местные кинотеатры расширяли предложение: во многих открылись видеопроекционные залы, кафе с кабельным телевидением, специальные шоу для влюбленных, продолжавшиеся всю ночь.

Оказавшись в центре управленческой неразберихи, китайские режиссеры старались выжить самостоятельно, брались за копродукции, где иностранные вкладчики или компании предоставляли большую часть бюджетных средств и фактически получали контроль над самой постановкой и прокатом за пределами Китая. Хуже всего пришлось кинематографистам, пришедшим на смену поколению Чена Кайге и Чжана Имоу. К тому времени средств в Государственном банке почти не осталось. Тогда как кинематографисты «пятого поколения» были достаточно известны для того, чтобы привлечь иностранных инвесторов, их преемникам приходилось рассчитывать почти исключительно на собственные силы. Даже у известных кинематографистов появились новые стимулы жаждать международных титулов: они не только льстили их национальному самолюбию, но и давали определенные преимущества на рынке, являясь своего рода удостоверением коммерческого качества.

Чену Кайге было не по душе то, что он наблюдал. Позднее он открыто заклеймит этот период как эпоху безнадежного культурного упадка, когда идеализм стал посмешищем, изящество и утонченность были отброшены за ненадобностью, а вульгарность стала главным достоинством. Он дал понять, что к этой эпохе у него не было ни малейшего желания принадлежать. Три года, проведенные в Нью-Йорке, лишили его прежней самоуверенности и до некоторой степени прежнего чувства товарищества. «Я оказался в очень трудном положении, — признавался он тогда. — Я чувствую себя порой совершенно беспомощным, даже не знаю, с кем бы я мог поговорить в Китае». На пороге своего сорокалетия Чен чувствовал себя стариком. Мало того, что он зализывал раны после провала своей очередной работы и одновременно страдал по поводу изменяющейся культурной ориентации в Китае, он еще вынужден был наблюдать за стремительным взлетом Чжана Имоу к вершинам международной славы и его восхвалением в китайской прессе. И то, что «Ю Ду» и «Красный фонарь» были сначала запрещены цензурой (хотя теперь и тот и другой разрешены), и сексуальные скандалы, связанные с именем режиссера, лишь добавили пикантности, и Чжан Имоу стал быстро превращаться в первую китайскую «звезду» на международной арене. Чен же постепенно оказывался в тени своего бывшего соратника.

Среди китайской интеллигенции разразились яростные дебаты о том, какое значение имеет успех Чжана Имоу. Не стала ли его популярность результатом хитроумно поданной на Западе восточной экзотики? Его фильмы очень далеки от реальности современной китайской жизни, но получили огромное множество международных призов, что навело на мысль, уж не снимались ли они именно с этой целью? Известная китайская журналистка Дай Кин, перечисляя подмеченные ею в «Красном фонаре» вопиющие неточности в описании традиций, сделала вывод, что подобный фильм мог

быть поставлен исключительно в расчете на иностранцев. Она призывала китайцев не закрывать глаза на творческую недобросовестность автора.

Это был радикальный поворот. Вскоре весь авангард подвергся нападкам. В течение долгого времени кинематографистов «пятого поколения» отправляли завоевывать мир, представлять лицо нации, и вот теперь они получили удар в спину от тех самых критиков, которые некогда защищали их от внутренних врагов. «Пятое поколение» принялись разоблачать как группу недоучек и самозванцев.

Чен Кайге стал мишенью номер один. Крестьяне в его картинах изображались якобы слишком романтично: слишком много секса, нарциссизма, сентиментальности; слишком много академического символизма; его картины слишком мрачны, тяжеловесны, заумны, перенасыщены идеями недоделанного философа. Да и сам Чен Кайге потерял голову от нескольких комплиментов, сделанных представителями Великого Белого Мира. Вдруг вспомнили, что едва ли не самым замечательным в двух первых фильмах Чена Кайге «Желтая земля» и «Большой парад» была операторская работа Чжана Имоу. Без нее в них, якобы, не останется ничего. Что доказывают фильмы, снятые им после прекращения сотрудничества с Чжаном.

Все эти обвинения разжигали конфликт между двумя лидерами национального кинематографа. Тем более что они были связаны не столько общностью стиля или мировосприятия, сколько простой случайностью. Чжан Имоу всегда заботился о конечном результате и не скрывал, что помнит о своем зрителе. Чена Кайге же больше интересовали собственные переживания, метафизические страхи. Когда западные критики интересуются у Чжана Имоу, кто оказал на него наибольшее влияние, он любит называть Фэй Му, великого китайского режиссера 30-х годов, совершенно неизвестного на Западе. Чен Кайге же всегда открыто говорил о своем восхищении кинематографом европейского модернизма. И у того, и у другого есть склонность к аллегории, но Чен Кайге при этом остается романтиком, а Чжан Имоу реалистом. Чен Кайге любит поразмышлять над какой-нибудь проблемой, Чжан Имоу — ремесленник, с трудом переносящий философствования. Чжан Имоу всегда держался на некотором расстоянии от проблем современного Китая, Чен Кайге же выбирал для своих картин современный фон.

Но вот, как ни странно, они поменялись местами. Чжан удивил зрителей «Историей Кю Цзю». Это первый фильм режиссера, действие которого происходит в современном Китае. Благодаря использованию скрытой камеры и приемов документальной съемки, картины деревенской жизни нарисованы здесь с большой точностью. Критикам понравился смелый поворот в творчестве режиссера: создав столь неэкзотический портрет своей страны, он даже отчасти вернул себе уважение элиты, которая приветствовала рождение истинного Чжана Имоу. (Простому же китайскому зрителю было скучно следить за тем, как герои ковыряются в лапше, и слушать диалоги на слабо понятном диалекте. Ну, какой смысл заматывать Гон Ли в эти грязные тряпки? — недоумевали они. Публика уходила, не дождавшись конца.)

А Чен в то же самое время двигался в противоположном направлении — назад, к славным временам пекинской оперы. Действие фильма «Прощай, моя наложница» начинается в 20-е годы. Неторопливо проплывают перед нами два следующих десятилетия, потом пролетают годы «культурной революции» — и на экране уже финальный эпизод.

Никому в точности не известно, как именно Чен Кайге договорился о финансировании с влиятельным гонконгским продюсером Су Фен. Бывшая кинозвезда, она вышла замуж за человека, владеющего концернами и в Тайване, и в Гонконге. Именно таких вкладчиков сейчас приветствует правительство Китая. Су дала понять, что делает ставку на Чена Кайге в расчете на приз международного фестиваля и хорошие кассовые сборы. После того как она предложила режиссеру экранизировать одноименный роман, он долгое время не мог решиться.

Когда же он, наконец, дал согласие, то обратил внимание на то, что считает совершенно необходимым добавить несколько эпизодов о «культурной революции», без которых содержание картины представлялось ему незначительным. И сразу же закипела работа. Сценарий был переписан, но режиссер все еще не был удовлетворен: легковесной казалась роль главной героини — хорошенькой проститутки, которая сеет вражду между двумя главными мужскими персонажами. На роль героини пригласили Гон Ли, на главную мужскую роль хотели пригласить Джона Лоуна, но тот потребовал слишком большой гонорар.

По голливудским стандартам, 20 миллионов гонконгских долларов (примерно 3 миллиона американских) — это дешевая постановка. Но если такие деньги тратятся на китайскую постановку и китайских актеров, то вполне можно почувствовать себя императором. Но деньги влекли за собой еще и участие известных актеров, а этого Чен Кайге до тех пор сознательно избегал: составной частью этического кодекса «пятого поколения» было приглаше-

ние молодых неизвестных талантов с целью дать им возможность прославиться вместе с начинающим режиссером. Чжан Имоу нарушил эту заповедь в первом же фильме. Но для Чена Кайге подобный шаг казался предательством. Некоторые даже усмотрели в этом признак того, сколь плохо идут у Чена дела, раз ему приходится обращаться за помощью к ведущей актрисе Чжана Имоу.

Поговаривали, что «Прощай, моя наложница» не будет пропущена цензурой, потому что затрагивает запретную тему гомосексуализма. Для подобного предположения имелись все основания, поскольку в китайских больницах (по крайней мере до 1991 года) предлагалось «излечиваться» от гомосексуализма при помощи «терапии ненависти» и «электротерапии». Метод «терапии ненависти» предлагал пациенту представлять себе мух и скелеты жертв СПИДа каждый раз, как он будет испытывать половое возбуждение. При «электротерапии» врач демонстрировал видеозапись полового акта между мужчинами, а потом пропускал электрический ток через половой орган пациента — так, чтобы у него мысль о гомосексуализме ассоциировалась с болью. Китайские власти нервно реагировали на любую нестандартную форму секса. Этого было достаточно, чтобы запретить два выдвинутых на «Оскара» фильма Чжана Имоу. Оба сюжета не отличались политической безобидностью, но на окончательное решение цензоров повлиял намек на инцест и декадентский ритуал массажа ног.

Перед тем как фильм Чена должен был быть показан в Канне, в пекинской англоязычной газете «China Daily» появилось сообщение о том, что Чен Кайге убрал намеки на гомосексуализм, акцентировав внимание на переживаниях героев. Сам режиссер заявил, что жизнь в Нью-Йорке помогла ему лучше понять гомосексуализм, но это не основная тема его фильма, главное для него — предательство. К тому времени он уже получил долгожданное разрешение китайской цензуры.

«Золотая пальмовая ветвь» должна была бы положить конец всяким сомнениям в судьбе трехчасового фильма. Китайское телевидение без промедления сообщило о награде. Казалось, национальная гордость сможет преодолеть любые препятствия. К тому же Чен Кайге очень деликатно затронул запретную тему. Возникает ощущение, будто смотришь восточный бал-маскарад. Мне вспомнился роман Юкио Мисимы «Признания маски». Не в этом ли суть маски? В том, что под одной вполне может оказаться другая, а под той — еще и еще? Что настоящего лица может вообще не быть?

По поводу эпизодов «культурной революции» один кинорежиссер мне так прямо и заявил: «Все здесь фальшь». Потом добавил: «Я рад за Чена Кайге, но если в Европе сейчас в моде конфетные обертки, то куда же мы катимся?» Это был один из молодых китайских режиссеров, снимающих низкобюджетные фильмы: грязные улицы, тесные комнатушки, загнанных в угол персонажей.

Чен решительно отверг мысль о том, что его фильм — эпопея. «Нет, это очень личная история».

Может быть, для режиссера это на самом деле

«Зажги красный фонарь»

очень личная история: в центре ее соперничество двух мужчин. Может быть, этот фильм — аллегория отношений Чена Кайге и Чжана Имоу. А может быть, он отражает конфликты в душе самого Чена Кайге.

Когда Чжана Имоу спрашивают, что он думает о своем менее популярном коллеге, он обычно отвечает довольно резко. «Кино наше все еще переживает сложный этап становления. Мы должны быть терпимы друг к другу, а не чернить своих коллег». Он утверждает, что среди режиссеров «пятого поколения» крупных талантов нет. В своих интервью Чжан Имоу предстает как грубоватый, но не лишенный изящества простак — наподобие чемпиона-тяжеловеса, посмеивающегося над собственным громоздким телом.

Как-то мне довелось присутствовать на совещании Чжана Имоу со съемочной группой. «До настоящего момента все мои работы были стилизованными произведениями искусства. На сей же раз я задумал снять традиционный фильм». Кто-то упомянул «Наложницу», сказав, что смотреть ее легче, чем остальные фильмы Чена Кайге. Секунду помолчав, Чжан Имоу сказал: «Обычно фильмы Чена Кайге состоят из множества пауз, так что все можно хорошенько рассмотреть и обдумать. Этот же фильм сделан немного по-другому: шаг, шаг, пауза. Шаг, шаг, пауза. Паузы остаются, но между ними все же есть кое-какое движение».

Посмотрев новые фильмы режиссеров-соперников, один китайский критик вынес свой вердикт: «Чжан Имоу — это лжекрестьянин, а Чен Кайге — лжемандарин».

Многие китайские критики и кинематографисты сегодня предпочитают обсуждать фильм «Город печали» тайваньского режиссера Хоу Сяосяня, получивший главный приз Венецианского фестиваля 1989 года. Критики противопоставляют его кинематографистам «пятого поколения», восхищаются его длинными планами, обманчиво простыми персонажами, считают, что он уловил дух классической китайской поэзии. Короче говоря, Хоу — настоящий китайский художник, сделавший то, что «пятое поколение» лишь пыталось осуществить при помощи стиля.

Я поинтересовалась, что Чен Кайге может ответить на обвинение в подстраивании под западные вкусы. На миг он весь напрягся, а потом ответил китайской пословицей, означающей, что легко говорить тому, кто не на его месте. «Невозможно слишком уж углубляться в чисто китайские проблемы — иностранцам будет непонятно. Будет непонятно даже в Гонконге или Тайване. Настоящий мастер, по-моему, должен быть мастером перемены».

«По-видимому, я становлюсь роялистом, — говорит Чен Кайге. — Если бы не император и не Конфуций, Китаю никогда бы не стать великой единой нацией. Китайцам нужен объект поклонения, император, где-то там, наверху. Иначе неизбежен хаос». Чен Кайге присутствовал на съемках «Последнего императора» Бертолуччи и с восторгом смотрел на воссозданное великолепие китайского императорского двора. Это Чен запирает ворота, когда юный император пытается выйти за пределы дворца. Это Чен падает на колени перед императором, молча умоляя его соблюдать законы монархии.

Ясно, что прошедшие годы лишь укрепили веру режиссера в то, что спасение Китая — в его наследной традиции: «На это потребуется время, но я не сомневаюсь, что в Китае будет создана конфуцианская культура». От этого мне становится не по себе. Я думаю о своих друзьях-радикалах, ставших консерваторами, о бурлящих националистических чувствах. Но, с другой стороны, я прекрасно помню дни красного террора и хулиганства времен «культурной революции». Да, мне не по себе от разговоров Чена Кайге, но и упрекать его я не могу. Источник его ностальгических чувств в опасении, что вся нация могла потерять свое лицо.

В каком-то смысле его проблемы и страхи — это проблемы китайской элиты. Когда-то он верил в то, что все получится, что будет существовать и авангардистское кино, и просвещенная аудитория, и его интеллектуальная миссия будет успешно завершена, мир будет стоя аплодировать ему. Вместо этого его покинули сторонники, он оказался в зависимости от благосклонности зрителей, которых считал грубыми, непостоянными, ничего не понимающими в искусстве.

Вскоре пришли плохие известия. Всего через месяц после выхода на экран в Шанхае фильм «Прощай, моя наложница» был запрещен. Может быть, из-за обсуждавшихся в нем проблем гомосексуализма, может быть, из-за того, как трактовалась в нем «культурная революция», а может быть, из-за трагического финала. Власти, как обычно, не посчитали нужным что-либо объяснить. Правда, несколько недель спустя после незначительных монтажных переделок запрет был столь же внезапно снят.

«Это не более чем коммерческий фильм», — сказал мне Чен Кайге, после того как я впервые посмотрела картину. Волновало ли его то, что фильм о предательстве художника и сам был предательством, или он просто боялся, как бы я так не подумала? Конечно же, это не то авангардистское кино, которое ему хотелось бы оставить после себя как наследство. Но успех картины радует режиссера, и теперь он говорит о ней уже более спокойно.

...Мы разговариваем в Нью-Йорке. Он постарел, смеется реже и не так весело, как бывало. Но он стал и более уверенным, более спокойным. Через несколько дней золотая награда Канна вернет ему почетное место в китайском кино. Чен кажется человеком, сознающим, что принесенные им жертвы, компромиссы, на которые он решился, не пропали даром.

Перевод с английского М.Теракопян

БЕРЕНИС РЕЙНО

Призраки будущего

После моей поездки в Китай меня до сих пор преследует один образ. Над мирной площадью Тяньаньмынь запускают воздушных змеев.

Встретившись с Ченом Кайге, о воздушных змеях я не говорила. И, может быть, зря. Ведь в последнем кадре «Жизни на струне» воздушный змей взмывает в безоблачное небо. Таков поэтический ответ Чена Кайге событиям на площади Тяньаньмынь. Его фильм балансирует на грани между несбыточной утопией и реальной мечтой, между китайской культурой и вселенским мифом.

Чен Кайге — один из трех китайских режиссеров «пятого поколения», которые теперь оказались в зависимости от иностранных денег. «Жизнь не струне» ставилась в Европе, деньги на фильм Чжана Имоу «Зажги красный фонарь» пришли из Тайваня, картина Тяня Чжуанчжуана «Ли Лианин, евнух императора» — копродукция с Гонконгом. Фильмы режиссеров «пятого поколения» никогда не были популярны в Китае, но нашли своего зрителя за рубежом.

Рождение «новой волны» стало результатом конкретного исторического события — закрытия Пекинской киноакадемии в годы «культурной революции» и ее открытия вновь в 1978 году. Так что нет ничего удивительного в том, что «новая волна» оказалась в изгнании. «Пятое поколение» отдаляется от китайских традиций. «Недавно, — говорит Чен Кайге, — китайская интеллигенция пыталась определить, в чем же проблема с национальной культурной традицией, вообще с сохранением и видоизменением традиций. Но достаточно ли у нас знаний, чтобы решать такие вопросы?». События фильмов режиссеров «пятого поколения» происходят либо в деревне («Желтая земля», «Король детей», «Жизнь на струне» Чена Кайге, «Конокрад» и «На охоте» Чжуанчжуана, «Красный гаолян» Чжана Имоу), либо в замкнутом полуабстрактном пространстве («Большой парад» Чена Кайге, «Ю Ду» и «Зажги красный фонарь» Чжана Имоу, «Ли Лианин...» Чжуанчжуана). События якобы проис-

«Ю Ду», режиссер Чжан Имоу

«История Кю Цзю», режиссер Чжан Имоу

«Жизнь на струне», режиссер Чен Кайге

«Sight and Sound», 1994, May, № 5.

ходят в недавнем прошлом, но на самом деле в фильмах создается собственное временное пространство. Конкретный исторический период в «Жизни на струне» не определен. Описание феодального упадка в «Красном фонаре» неточно. В «Ли Лианине...» хронология постоянно нарушается. В современных картинах воспроизводится не столько жизнь Китая, сколько переживания авторов, выпавшие на их долю в период «культурной революции», когда их посылали работать на фабрики или в деревню. Эти фильмы исследуют скрытые раны, воскрешают обстоятельства потери иллюзий и крушения утопии. Именно поэтому их и можно считать постмодернистскими.

Чен Кайге олицетворяет дилеммы своего поколения. Стремясь понять, почему американские фильмы столь популярны, в «Жизни на струне» он попытался затронуть общечеловеческие темы, сохранив при этом свою индивидуальность, китайскую идентичность. Образы, декорации, характеры — все это явно китайское, на звуковой же дорожке слышно западное влияние. «Не надо думать, что наша культура вечно будет оставаться неизменной», — говорит Чен Кайге.

«Жизнь на струне» повествует о старом слепом музыканте, который путешествует по деревням Китая. Когда он был мальчиком, учитель сказал ему, что, порвав тысячную струну пипы, он сможет извлечь из инструмента рецепт исцеления своей слепоты. Рвется последняя струна, но музыкант достает лишь чистый лист бумаги. Это предупреждение: не верить словам о спасении, слишком легко произносимым мастерами.

Старый музыкант, чья игра способна прекратить вражду между кланами, путешествует с учеником, который тоже слеп. Тот влюбляется в деревенскую красавицу. Когда отец запрещает ей «угробить жизнь ради слепца», она убивает себя. В последнем эпизоде молодой музыкант уходит один, держа за веревочку воздушного змея. Внутри пипы лежит лист бумаги. Но на сей раз это не рецепт, а любовное письмо девушки, которое ему прочитают после того, как порвется последняя, тысячная струна. Чен Кайге демонстрирует потрясающее мастерство в изображении китайских пейзажей и борьбы человека за то, чтобы не затеряться в них.

Власть — центральная тема картины «Ли Лианин, евнух императора». Когда Бертолуччи хотел показать абсолютную власть в «Последнем императоре», он заставил тысячи евнухов кланяться маленькому мальчику. На Западе евнухи обычно воспринимаются как смехотворные фигуры, как какие-то ненастоящие мужчины, как раболепные слуги. У Чжуанчжуана же изуродованное тело евнуха становится центральным символом, позволяющим поставить проблему произвола, власти, насилия над человеческой природой. Фильм повествует о бесславной борьбе за власть императрицы Сикси в конце XIX века. На первом месте для нее отношения не с теми, кто наделен реальной или символической властью (императоры, генералы, министры), а с Ли Лианином, который смог войти в Запретный город, только лишившись своего полового члена.

Фильм представляет поток воспоминаний Ли Лианина, которые, цепляясь одно за другое, создают изящное ностальгическое полотно. Но режиссер не романтизирует своего главного героя, который постепенно понимает, что достичь власти можно, лишь вырвав ее — пожертвовав своей племянницей и даже наложницей, которую когда-то пытался защитить.

И здесь западное влияние проникает в Запретный город в форме музыки: юный европейский скрипач играет для Сикси, евнухи танцуют венский вальс. Они и не подозревают, что их танец означает проникновение западной культуры в Китай. Эти юноши, лишенные физической радости секса, неуклюже имитируют любовные жесты чужой культуры. Да, власть притягательна, и приятно танцевать (или маршировать) под ее музыку, что хорошо знают бывшие юные члены Красной гвардии.

Чен Кайге признается, что «культурная революция» и привлекала, и мучила его. Его переживания, по-видимому, разделяют многие его соотечественники. Но средств для изображения разыгрывающейся исторической драмы явно не хватает. Достичь современного звучания нередко оказывается легче, подражая Западу. А тем временем древний Китай навсегда потерян и его можно воскресить лишь в литературе.

Внешне элегантные фильмы режиссеров «пятого поколения» на самом деле представляют собой гибриды — смещение жанров, культурных влияний, временных рамок и повествовательных стилей. Так, скажем, в «Жизни на струне» чистый лист вместо рецепта вписывается в культуру дзэн-буддизма, а любовное послание, которое будет прочитано лишь многие годы спустя, — это уже общечеловеческий символ.

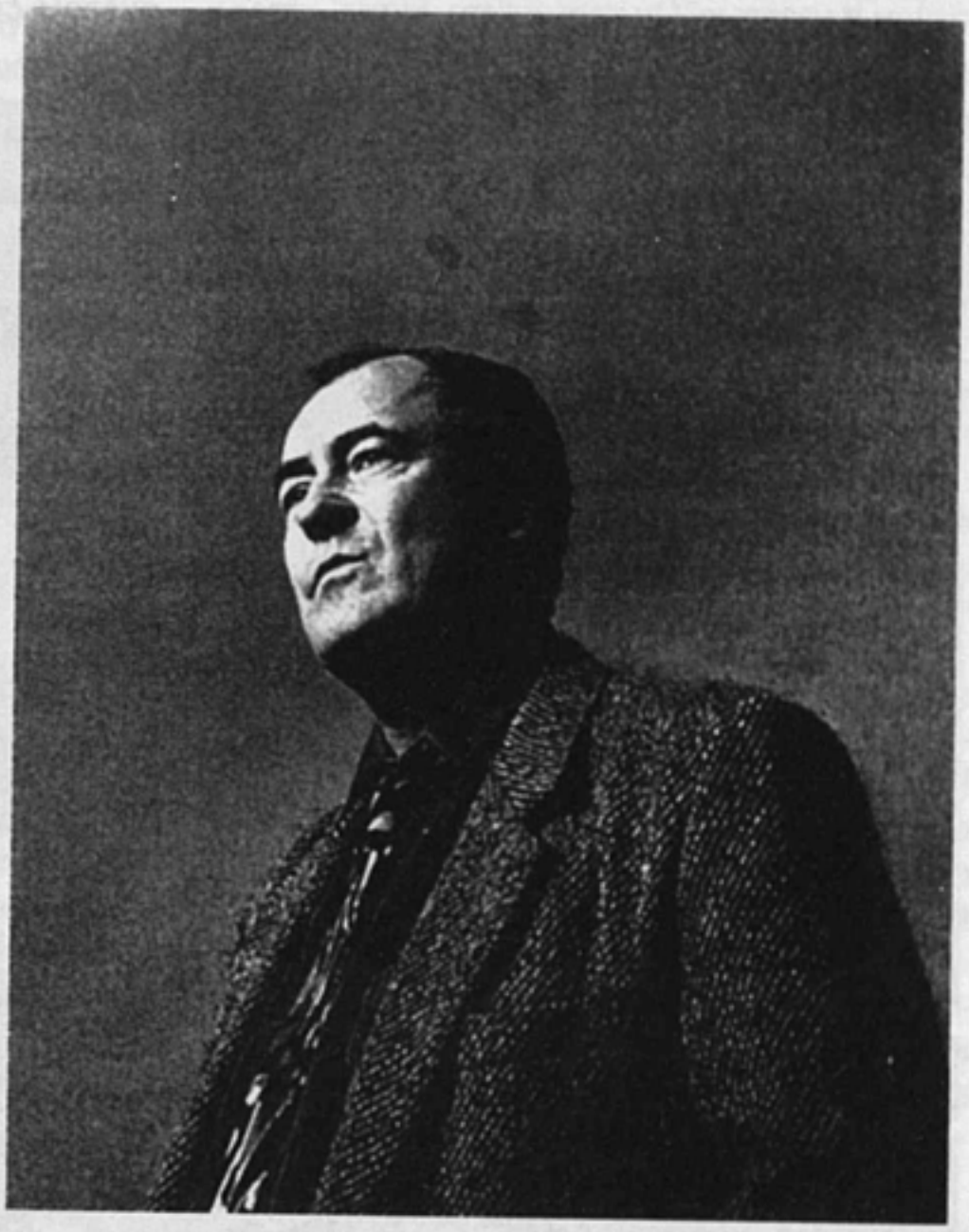
Фильмы китайской «новой волны» стоят на перепутье между Востоком и Западом, между исчезнувшим прошлым и неуверенными шагами зарождающейся истории.

Перевод с английского М.Теракопян

БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ

Мы — часть чужой культуры

БЕСЕДУ ВЕДЕТ КРИС ВАГСТАФФ



Бернардо Бертолуччи

— Я всегда пытаюсь стать частью темы, которой посвящаю фильм. Снимая фильм о Китае, я должен смотреть китайские ленты, потому что кино — мой инструмент исследования и познания. Если я говорю о юном принце, жившем две с половиной тысячи лет назад в маленьком королевстве в северной Индии, я не могу не окунуться в индийскую олеографию, индийское национальное кино, индийский кич и высокое кино Сатьяджита Рея.

— Ваши герои черпают живительные силы в прошлом. Впереди — смерть. В ваших картинах часто присутствуют мощные символы смерти. Однако вы оспариваете линеарное течение времени к смерти, обращая бег времени вспять, ощущая время как круговорот. «Маленький Будда» — апофеоз круговращения времени. Вы пытаетесь осмыслить, очертить время как круг, чтобы избежать смерти, заворожив ее. Ничто не утверждается окончательно. Беременная женщина, маленький сосуд с прахом качается на волнах...

— О смерти. Вы напомнили мне о нескольких ребятах из Нью-Джерси, посмотревших фильм. Прежде всего, я понял, что дети сегодня исполнены ужаса смерти. Когда мы были детьми, у нас не было предчувствия смерти. Умереть мог разве что старый дядюшка. Дети ощущали себя бессмертными. Сегодня они видят по телевидению погибших ребятишек в Сараево и в Сомали, и они боятся смерти. Они восторженно восприняли идею «второго воплощения», реинкарнации, не только потому, что это путь победы над смертью. Когда я спросил их, не печально ли, что прекрасный лама Норбу умирает в конце фильма, они ответили: «Но ведь он возвращается». Я переспросил, что они имеют в виду. «Он в животе у матери Джессе».

— «Маленький Будда» описывает идеальное детство, в котором сын окружен отцовской любовью и покровительством, но вместе с тем он всесилен. Это утопическая мечта?

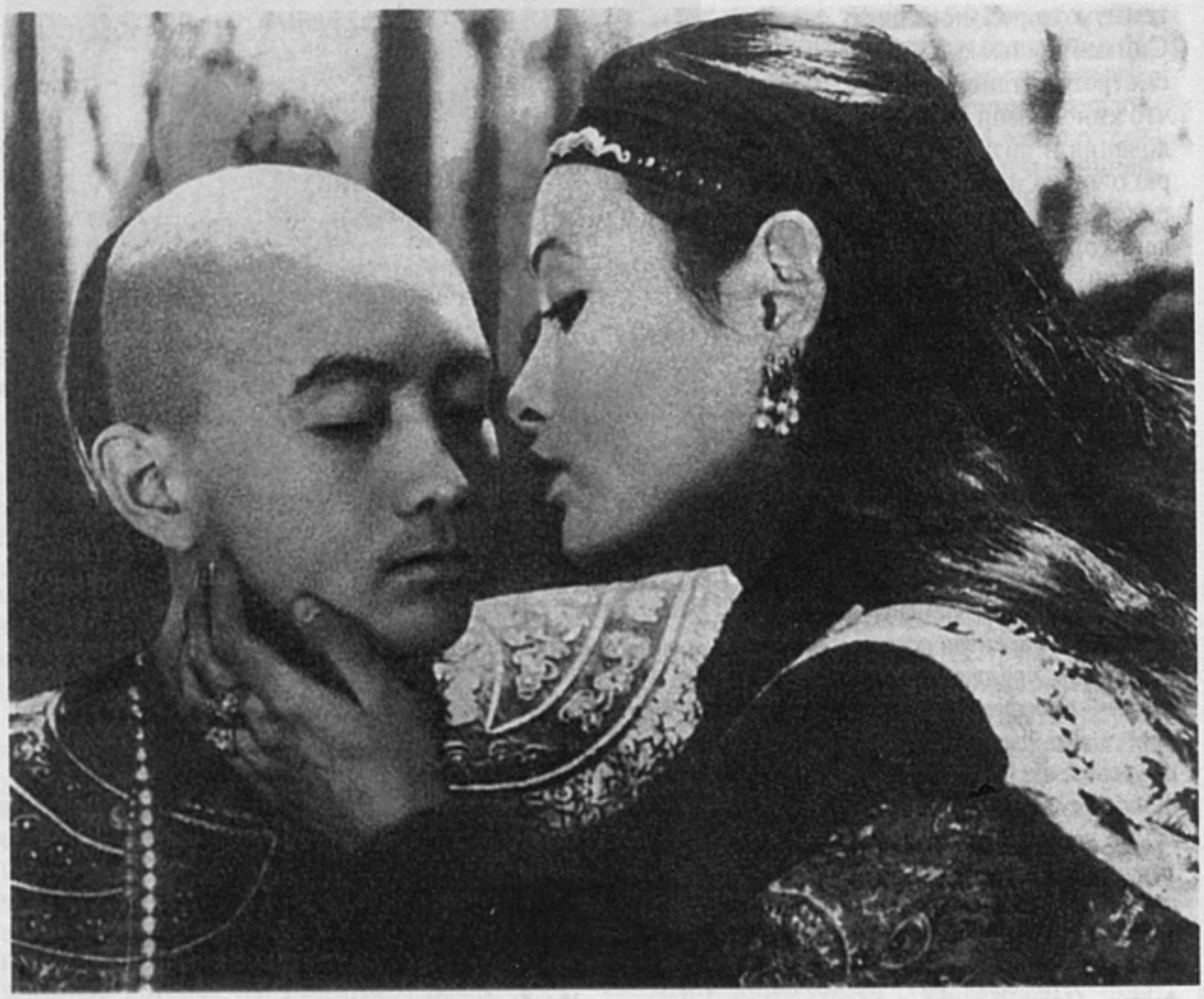
— Но это очень точное описание пути реин-

«Sight and Sound», 1994, April, № 4.

карнации. Еще до съемок «Маленького Будды» я видел фильм «Реинкарнация Хенсур Римпош», который сняли Тензин Сонам и Риту Сарен. Это великолепная документальная лента о монахе, похитившем на Тибете ребенка. Он представил его Далай-ламе как свое второе воплощение. Затем он привез мальчика в свой монастырь в восточной Индии, и весь фильм повествует о взаимоотношениях ребенка с наставником и показывает человека, ставшего этому мальчику отцом и матерью. Он кормил его, купал, играл с

— Вы рассказывали о порадовавшем вас зрительском восприятии — скорее эмоциональном, нежели философском. Итак, вся эта любовь и уважение в сочетании с признанием власти ребенка направлены на эмоциональный отклик публики? Вы этого и ожидали? Я задал вопрос в психологическом плане, но вы ответили в исторической и теологической плоскости.

— Я попробую объяснить. Мне хотелось оправдать свои усилия, попытку овладеть материалом своеобразного мира тибетского буд-



«Последний император»

ним. В то же время мальчик — реинкарнация своего учителя. Поэтому монах необычайно почтителен с воспитанником. И я подумал: разве это не лучшая модель взаимоотношений с детьми — привязанность и уважение. В тибетском буддизме присутствует особое уважение к детям. Но нам необходимо перевести это на «западный» язык.

дизма. Мне кажется, мы должны всегда, насколько это возможно, пытаться черпать вдохновение в идеях, идущих из того мира, из той культуры. Но только не культуры описанной, поданной мной, западным человеком со всем моим прошлым опытом. Мне хотелось бы, чтобы она прошла через меня и зазвучала благодаря мне. Я уподобился оратору, переполненно-

му идеями, принадлежащими той культуре, и теперь я воспроизвожу их и чувствую себя выразителем, глашатаем, слугой той реальности и той культуры.

— Я хотел бы видеть, как это работает на уровне диалога с публикой. Взаимоотношения ламы Норбу и Джессе должны стать своего рода эмоциональным стимулом для публики, пробудить в ней некую ностальгию? Вы представляете это как стремление, как идеал?

— Да, в какой-то мере. Я много думал о телефильмах Росселлини, они были весьма поучительны. Росселлини был учителем, пытавшимся учить на свой лад. Он считал, что TV обладает огромным потенциалом, чтобы стать школой. Я полагаю, что TV может быть величайшим университетом, а вместо этого оно предпочитает быть духовным супермаркетом. Но поскольку я не хочу быть учителем, я размышлял, как бы приблизиться к проблеме и при этом максимально избежать менторства. Не учить буддизму, а всеми силами пытаться отдать публике, точнее сказать, поделиться с ней переживаниями, которые я испытал, открывая для себя буддизм.

Приведу пример. Я провел некоторое время с одним старым тибетским медитатором, совершенно не говорящим по-английски. Мы сидели друг против друга. Единственный способ общения — с помощью глаз и грациозных mudra, движений его прекрасных рук. Мы медитировали вместе и пристально смотрели друг на друга. И внезапно я почувствовал, что я жил в той самой реальности, о которой нам напоминает буддизм. Наша культура зиждется на двойственности: конфликт добра и зла, бога и дьявола, победителя и побежденного. Здесь мы имеем двойственность иную: учитель и ученик.

Вдруг, а вы знаете насколько я подозрителен в отношении спиритизма и таинственных явлений, я почувствовал, что между нами возникла некая общность и больше не было двойственности. Никакого учителя и никакого ученика, а только единство. И после этого, месяца за два до начала съемок, я, как одержимый, думал только о том, как бы снять фильм, который мог бы передать, выразить это потрясение, именно потрясение, а не просто событие. Мне кажется, в фильме есть момент, когда вас охватывает чувство, подобное тому, что испытал я по отношению к ламе Норбу во время его медитации и смерти.

Умирающий лама — «metteur en scène», режиссер престолонаследия. Когда отец входит в его комнату, он видит старца с глазами, готовыми сомкнуться, и с улыбкой на устах, представляющего возведение на трон детей, это и есть завершение его миссии. Лама медитирует и умирает. Отец Джессе сидит рядом с ним и наблюдает. Лама умирает, и все монахи поют «Сердце Сутры» в его честь.

Понимаете, я хотел всецело посвятить себя этой культуре, поддаться чувствам, которые всколыхнули во мне мой опыт общения с великим медитатором, и попытался передать все это самым непосредственным образом. Мне оказалось не под силу снять «угасание» ламы, как это описывается в тибетской Книге Смерти: сердце останавливается, нет пульса, и они способны оставаться в позе «лотос» еще в течение пятнадцати дней, не подвергаясь распаду. Никто не знает, почему. Тибетцы говорят — потому что разум еще не покинул тело. Затем разум решает покинуть оболочку, и тело остается, как ветошь. Это очень важно, что именно разум, а не душа. Все религии говорят о душе, а буддизм — о разуме, потому что это не религия, а философия.

Мне трудно поверить, что разум оставляет одно тело и переходит в другое. Мои отношения с буддизмом — стремление любителя. Я был бы лгуном и самозванцем, объявив себя буддистом. Я тянусь к буддизму. Но я верю, что все связанное с реинкарнацией в тибетской культуре — метафора непрерывности, передающая как истину то, что мы не уходим навсегда, умирая. Что-то остается, возможно, энергия или неделимые нейроны, быть может, мысли или наша работа. Это — торжество бесконечности и взаимозависимости.

Взаимозависимость, внутренняя потребность друг в друге — еще одна очень важная концепция буддизма. Когда Сидхатра наблюдает кремацию мертвого тела и начинает свой долгий процесс пробуждения, мы слышим голос ламы Норбу: «В день, когда он увидел страдания и почувствовал жалость, он был создан из них, и они были созданы из него». Это и есть концепция взаимозависимости.

Я надеялся хоть на миг приоткрыть глаза, надеялся пробудить любопытство к чему-то. Я не могу поучать или требовать от других больше, чем просто разделить мое эмоциональное открытие буддизма.

Когда в 60-е — 70-е годы я снимал политические ленты, то прежде всего думал, как люди

«Маленький Будда»

будут выходить из кинотеатров и бежать в ближайшие отделения компартии записываться в ее ряды, и я смеялся. Сейчас ничего подобного нет. Все является частью обширного, плавного движения культуры. Точно так же, как никогда я не пытался обратить людей разных политических взглядов в приверженцев коммунизма, так и теперь я не пытаюсь заставить их внезапно стать буддистами. Я всего лишь стараюсь пробудить их живой интерес к буддизму.

— Фильм — это образ, представление. Вы говорите о нем, как о попытке передать свое увлечение буддизмом. Вы успешно обосновали притягательность буддизма для себя. Вы хотели, чтобы подобные чувства испытала и публика, не так ли? Вы словно пытаетесь протянуть ей руку и втащить на борт.

— Верно, так и есть. И вот почему, принимая все это во внимание, я решил, что фильм должен быть доступен и понятен как можно большему числу людей. Поэтому я выбрал сказку и детей, чтобы избежать заунывного повествования. В картине есть некая великая тайна, но и нежный свет, легкость, делающие ее приятной. Фильму грозила излишняя философичность, но именно этого я стремился избежать. Но как бы там ни было, я хотел бы, чтобы зритель — при желании — почувствовал, что в основе картины лежит чудесная философия.

— Так значит философия все-таки есть?

— Самая всеобъемлющая. И я отвечаю вам прежде, чем вы зададите вопрос, который я довольно часто слышу: как я мог так легко перейти от Маркса и Фрейда к буддизму? По-моему, это вполне логично. Маркса и Фрейда объединяет то, что оба они поместили человека в центр своих учений. Будда появился среди сонма индуистских богов и сказал: «Мы покончили с Богом, теперь у нас есть человек». Жители Тибета — горный народ, как любой другой горный народ в мире, но именно они породили и развили эту удивительную, тончайшую философию, вытекающую из огромного удовольствия, радости, получаемой от жизни. Для меня это было необычайным откровением, и я знаю, что мне удалось воплотить на экране лишь его крошечную толику. Буддизм спас меня от тяжелой депрессии, когда меня лишили права мечтать об утопиях после падения Стены.

— Вы склонны классифицировать трудности вашей творческой жизни как периоды депрессии, это случалось не раз, но вы всегда находили в своих фильмах образный ряд, передававший яростную борьбу с силами, вас угнетавшими.

— Когда меня спрашивают, ощутил ли я перемены, окунувшись в буддизм, мне трудно дать ответ. Вернее, мне трудно ответить самому, но вы поймете, посмотрев фильм, изменился я или нет. Эта картина — первая лента, не основанная полностью на психологических конфликтах, не эксплуатирующая драматургию конфликтов (не важна их природа, будь то психологический конфликт между мужчиной и женщиной, отцами и детьми или политический конфликт). Смысл был в том, чтобы слиться самому с темой, о которой я говорю.

В основе фильма — попытка понять, возможна ли драматургия без конфликта.

Фильм опирался только на ощущение. Ощущение буддизма.

Перевод с английского Н.Рапопорт

ТРАН АН ХАНГ

Неизменность вещей — суть азиатского мировоззрения

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ ЭЛИС КРОСС

Тран Ан Ханг

Тран Ан Ханг родился в 1962 году во Вьетнаме и в 1975-м приехал в Париж вместе с семьей. Он изучал кинематограф в «Эколь Люмьер», где снял свой первый короткометражный фильм «Замужняя женщина из Нам Ксуонг». В 1991 году он снял еще одну короткометражку, «Камень преткновения». И хотя он намеревался снять свой первый художественный фильм в Хошимине, по техническим причинам закончил воссоздание мира своего детства на парижской студии с непрофессиональными исполнителями. Фильм «Запах зеленой папайи» — обладатель «Золотой камеры», одной из престижных наград Каннского кинофестиваля, и первый вьетнамский фильм, представленный на суд каннского жюри. Картина рассказывает о Вьетнаме совершенно иначе, чем это делали западные фильмы. В центре повествования — жизнь семьи мелкого торговца в Сайгоне. Время действия — период с 1951 по 1961 год. Десятилетняя Муи работает служанкой в доме среднего достатка. И хотя в семье есть проблемы, они менее интересны режиссеру, чем нехитрые проявления повседневной жизни, которые сняты как некий ритуал, исполненный красоты и высокого смысла. Все, что изо дня в день делают дома женщины, они делают с достоинством и изяществом.

Об атмосфере напряжения и тревоги, связанной с французской оккупацией Вьетнама, свидетельствуют лишь косвенные намеки. Вместо большой истории своей страны Тран предпочел поведать маленькую историю, такую, которая, по его мнению, позволила бы занять на экране центральное место простому вьетнамцу и шире — народу его страны. Режиссер сделал это так, как никому до него не удавалось, — таково единодушное мнение европейской критики. Изящное, чувственное полотно он рисует, высвечивая мельчайшие подробности обыденной жизни: ботинки у двери, муравьи на подоконнике, лица женщин, занятых домашней работой. Во время показа фильма на Нью-Йоркском кинофестивале режиссер дал интервью для журнала «Cineast».

— Как бы вы прокомментировали имя главной героини — Муи?

— «Муи»— значит «аромат», это игра слов, понятная только вьетнамцу. Название может подразумевать собственно имя Муи или аромат, запах зеленой папайи, но никакого нарочито глубокого смысла здесь нет. Мне просто хотелось передать ощущение свежести: Муи и зеленой папайи.

— Женщины в вашем фильме выглядят гораздо живее и ярче, чем мужчины.

— Душевное богатство женщин в фильме позаимствовано у моей матери. Хотелось передать мое изумление благородством и мягкостью ее движений, которые ей удалось сохранить после стольких лет работы служанкой. Эмоциональные переживания пришли из моего детства. Например, когда мне случалось напроказить, отец наказывал меня, оставляя без обеда, а матушка украдкой приносила мне горсть риса с мясом.

— Как вы думаете, это фильм феминистский?

«Cineast», 1994, March, № 3.

«Запах зеленой папайи»

— Конечно, снимая этот фильм, я был на стороне женщин, показывая их самопожертвование на фоне мужской грубости. Бесспорно, женщины — фигуры страдательные.

Но вот чего я не делаю, так это не предлагаю решения. Я не навязываю женщинам желание вступить в борьбу за свободу, равноправие, потому что не уверен, что они на это способны. Перед моими глазами — пример матери, человека глубокой духовности, и эта одухотворенность неразрывно связана с ее жертвенностью. Я не хотел делать фильм, подобный знаменитой китайской ленте «Зажги красный фонарь». Фильмы вроде этого направлены в одну сторону: все плохо, прошлое следует зачеркнуть. Я хотел показать двойственность, неопределенность, которая, как мне кажется, была наиболее точным отражением жизни.

— Кто из режиссеров оказал на вас влияние?

— Очень важную, можно сказать, определяющую роль в моей жизни сыграл Брессон. Первые фильмы, задевшие меня еще на родине, когда я был маленьким мальчиком, были фильмы о каратэ. В детстве это и была вся моя кинокультура. Первый серьезный фильм я увидел во Франции, и это был фильм Брессона.

— А в чем, как вам кажется, сказалось влияние Брессона на ваших картинах?

— Я думаю, прежде всего это видно на работе с актерами. Единственное расхождение мое с великим мэтром в том, что мой фильм очень чувственный, он источает пряный аромат чувственности. Мне хотелось добавить что-то иное, свое к монохромному тону Брессона. Однако духовная природа фильма и постоянство образов мне лично кажутся очень брессоновскими.

— Оказал ли на вас влияние кто-нибудь еще из режиссеров?

— Одзу. Мне, как и Одзу, хотелось выразить смутное, неясное ощущение жизни. В фильмах Одзу нет ничего определенного — все течет,не находя исхода. Думаю, в жизни все так и есть.

Мне было важно создать специфический ритм, найти точное движение, передающее состояние вьетнамской души. Может быть, это звучит несколько претенциозно. Кажется, мне удалось постичь сущность национальной души. Вьетнамцам не обязательно объясняться друг с другом, чтобы общаться, им не нужен язык рацио. Они понимают вещи без всякой конкретики, без называния их, без формулировок — вообще не прибегая к словам.

— Именно поэтому фильм так тих и спокоен?

— Да, я должен был создать тесную близость между зрителем и фильмом.

— Что Муи читает в конце?

— «Подушку из травы» японского прозаика Сосеки. Это повествование о постоянстве вещей, взгляд, глубоко укорененный в азиатской философии.

— Как в «Книге перемен»?

— Да, это один из примеров.

— Последняя фраза, звучащая в фильме: «Но сколько бы вишневые деревья ни менялись, они все равно сохранят очертания вишневых деревьев». Эти строки многое говорят о Муи, которая, несмотря на то, что сейчас у нее есть свой кров, есть любовь, остается прежней Муи?

— Да, это незаметная перемена, в конечном счете все остается прежним. В известном смысле это пессимистическая сторона финала. Имеет значение и то, что Муи беременна — вскоре она утратит свою свежесть и станет похожа на мать, которую мы видим в начале фильма.

Я хотел показать два различных типа соблазна. Искушение западного образца основано на динамичной игре силы, на столкновениях людей друг с другом. Такой тип соблазна часто встречается в западных фильмах. Другой тип — азиатский. Это совсем другое, это не насилие в чистом виде. Сначала двое стараются избежать друг друга. Потом они придумывают разные случайности, чтобы встретиться. Мало-помалу они становятся совершенно необходимы друг другу.

Герой моего фильма в конце концов выбирает традиционно азиатскую женщину — по многим причинам. Поскольку он слабый человек и любит удовольствия, так ему проще. А ведь, казалось бы, он творческий человек, композитор, но, может быть, когда дело доходит

до любви, эротики, обольщения, ему хочется вернуться к чему-то первобытному.

— Что вы думаете о недавних фильмах французских кинематографистов о Вьетнаме — «Любовник», «Индокитай»?

— Это коммерческие ленты, но в них многое привлекает. Хотя то, что они могут рассказать о Вьетнаме, лично мне неинтересно. Те же события могли бы произойти и где-нибудь в Кении. Природа, глубина вьетнамской души не видна в этих фильмах. Все, что в них есть, — это декорация.

— А почему вы выбрали именно такие временны́е рамки: 1951 — 1961 годы?

— Вообще-то меня интересует сегодняшний Вьетнам. Но когда я писал сценарий, у меня не было возможности съездить домой и узнать современный Вьетнам: я жил в Париже. Годы я обозначил только для того, чтобы меня не спрашивали, когда происходит действие. Мне было просто любопытно увидеть людей на кухне за повседневной работой.

— Хотя за кадром мы иногда слышим гул самолетов, сигнал наступления комендантского часа — так что о политической обстановке зритель догадывается.

— У меня в уме был четкий план. Однако у меня никак не получался менее чем трех-четырехчасовой фильм. Трудно было соединить большое полотно истории и маленький локальный рассказ. История и рассказ (history и story) по-французски histoire — одно и то же слово. Я никак не мог воплотить и то, и другое одновременно.

Я подумал, если я не могу говорить о войне, то пусть хотя бы будет слышен гул самолетов, сирены и т.д. Можно ввести определенные знаки: радионовости, военных, вернувшихся домой, кого-то, потерявшего сына. Это пришло мне в голову, но никак не вязалось с поэтичной историей, которую я хотел рассказать. Мне не хотелось, чтобы эти внешние исторические детали вплетались в мою поэтичную ленту.

— Что вы можете сказать о декорациях? Все кажется настолько маленьким, все рядом — достаточно пяти шагов, чтобы попасть из одного места в другое.

— Во Вьетнаме все так и есть. Все так тесно гнездится, что можно что угодно найти на крошечном пятачке. Частенько двое не могут разминуться на узкой улочке, только проскользнуть бочком.

Любопытно, что во Вьетнаме рабочее место или личный уголок, или место вашего досуга — все настолько рядом, что почти смешалось. В западном мире все это существует совершенно раздельно: работа — это одно, домашний очаг — другое, а развлекаются где-то еще. Во Вьетнаме же все перемешано.

— Что вы можете сказать об исполнителях?

— Очень трудно было найти вьетнамских актеров. В представлении вьетнамцев кино — занятие несерьезное. Подавляющее большинство вьетнамцев зажимаются и робеют, когда дело доходит до публичного самовыражения, в отличие от других народов.

В фильме каждый характер обладает прототипом из мира животных. Муи была лемуром: от него — проворство, настороженность. Я просил детей смотреть как можно больше фильмов о животных. Это сообщало им раскованность.

— Принцип изображения в фильме отражает ваш взгляд на мир: все свежо, все одинаково ценно, потому что все интересно. Иерархии ценностей для камеры нет.

— Совершенно верно. Я просил ассистентов все освещать в равной мере, чтобы все было значимо. Лица персонажей, цветочный горшок, пара ботинок — никаких приоритетов...

«Запах зеленой папайи»

Перевод с английского Н.Рапопорт

АББАС КИАРОСТАМИ:

«Я предпочитаю консервам свежую рыбу»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ФАРА НАЙЕРИ

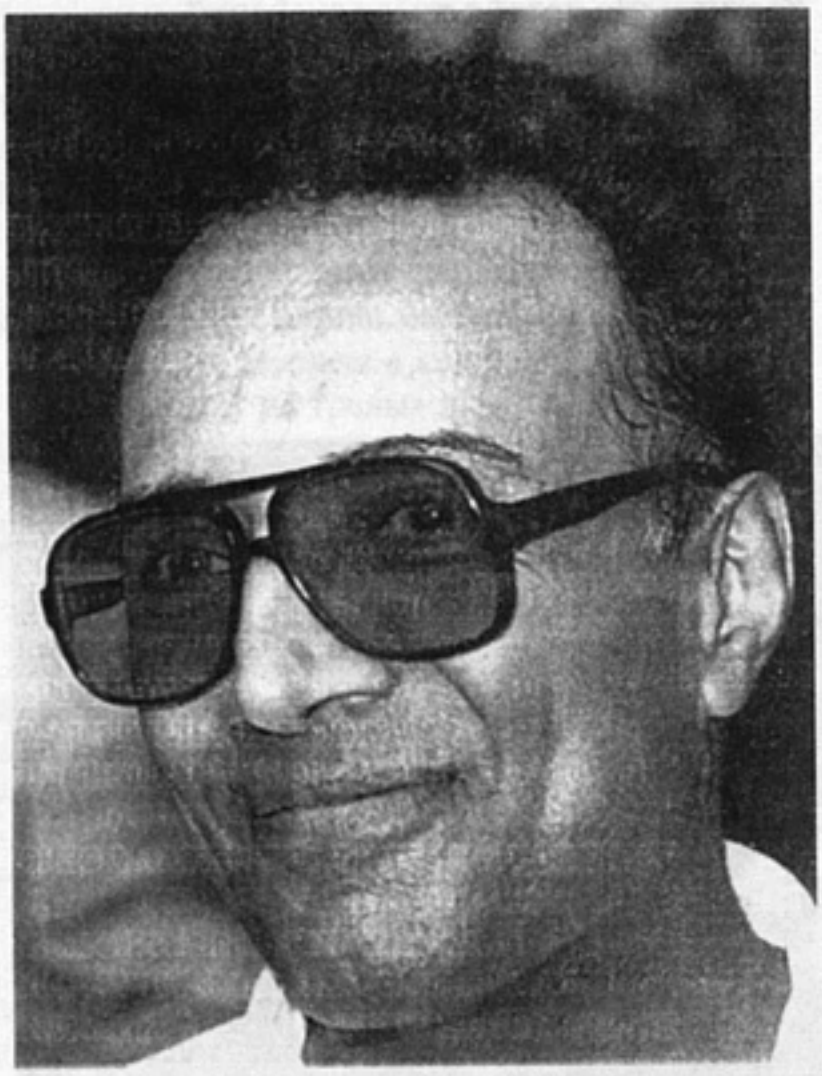
— Когда вы впервые почувствовали себя режиссером?

— Я все еще не чувствую себя режиссером и совершенно не помню, когда впервые об этом подумал. Я изучал изящные искусства, и рисование было моей профессией. Позднее, когда мне было 21 или 22 года, я начал работать с камерой, снимая рекламные ролики. Сделав 100 — 150 сюжетов, я постепенно серьезно увлекся. Однажды приятель предложил мне попытаться снять фильм для детей, поскольку в прошлом я иллюстрировал детские книжки. Все это произошло спонтанно, без особых усилий с моей стороны.

Сегодня иранская молодежь очень любит кино. Что касается меня, то я любил кино не больше других, ставших докторами и бизнесменами. Мы все ходили в кино, но именно я почему-то попал в кинематограф. К счастью, у меня была возможность делать то, что я умел делать, и мне удалось превратить это занятие в свою профессию.

— Вы всегда снимаете правдивые истории. Откуда эта привязанность к реальности?

— Вдохновение черпают либо из литературы, либо непосредственно из жизни. Мне всегда казалось, что режиссеры, ищущие сюжеты в книгах, подобны людям, что живут на берегу реки, полной живой рыбы, но предпочитают при этом питаться консервами. Я уверен, что люди, нас окружающие, и, конечно, мы сами, полны историй. Говорят, «жизнь — это кино», и это верно. Мне кажется, реальность превосходит кино. Даже если фильм покажется вам реалистичным, то, что происходило в момент съемок по другую сторону камеры, исполнено еще большей правды.



Аббас Киаростами

— В ваших фильмах реальность часто переплетается с мечтой и вымыслом.

— Именно потому, что элемент мечты есть в реальности. Реализм в кино вовсе не означает, что то, о чем идет речь, непременно случилось. Если что-то могло бы произойти, это «что-то»

«Sight and Sound». 1993, December, № 12.

и может стать предметом реалистического фильма.

— Как вы набрели на сюжет картины «Где дом моего друга?»?

— Это было стечение двух обстоятельств, двойного опыта: воспоминание о детстве и деревенском школьном учителе и мой личный опыт воспитания сына. «Домашнее задание» — логическое продолжение той же темы, каждый мой фильм порождает следующий. После съемок фильма «Где дом моего друга?» я беседовал с тридцатью школьниками и понял, что у них похожие проблемы. «Домашнее задание» — чистый реализм без всякого вымысла.

Европейцы меня не понимают. Я люблю детей. Они очень живые существа. Если бы я был фотографом-портретистом, я бы избрал ребенка в качестве объекта творчества, потому что дети откровенны, прозрачны.

Дети знают, как выжить среди гнетущих традиций и социальных контрастов. Даже если случается трагедия, они не придают ей слишком большого значения. У моего сына были очень близкие отношения с бабушкой, но когда она умерла, он беззаботно играл с другими ребятами. Я думаю, дети дают нам урок жизни. Они обладают великой мудростью. Они наслаждаются каждым мгновением жизни. В фильме «Жизнь и больше ничего» ребенок в главной роли сочувственно разделяет отцовскую озабоченность, но это не мешает ему ловить кузнечиков.

— Лента «Жизнь и больше ничего» была встречена бурными похвалами критики во Франции и в других странах Европы.

— Мне до сих пор не верится, что фильм имел успех. Зрители в Тегеране были весьма недовольны. Они пришли посмотреть фильм о землетрясении 1990 года и ожидали увидеть картину катастрофы. Они пришли поплакать, поскорбеть. После просмотра они упрекали меня в бесчувствии, бессердечности и ненавидели себя за то, что вместо пролитых слез они смеялись в двух или трех местах. Один из зрителей сказал мне: «Вы вели нас всю дорогу к высокому обрыву, а затем бросили висеть на краю пропасти. Мы так никогда и не узнаем, живы дети или нет». Раз люди платят, они желают знать, что случилось в финале.

Иранская кинокультура не похожа ни на какую иную в мире. И отношение к кино — другое. В Европе люди дисциплинированы. Они не выходят из зала, пока фильм не закончится. В Иране они выходят купить сэндвич, прогулять детей, затем возвращаются и спрашивают: «А что тем временем произошло?» Они любят фильмы с сюжетом, который легко пересказать. Эта повествовательная традиция — часть нашей культуры. В «Тысяче и одной ночи» царь не убивал Шехерезаду просто потому, что горел желанием услышать продолжение ее истории следующей ночью.

— «Жизнь и больше ничего» навевает скорбь, что в большой мере свойственно персидской культуре.

— В Иране скорбь — скорее церемония, нежели что-то другое. Мне было 30 лет, когда умер отец. Вечером в день его смерти я ходил в кино. И только неделю спустя я стал плакать. А моя мать обязана была плакать перед посетителями и скрывать лицо чадрой. Если бы она не оплакивала отца при всех, люди сказали бы, что она рада смерти мужа. Эти церемонии — тяжкие традиции. Настоящий смысл скорби заключен не в рыданиях. Порой горе проявляется не в слезах, а как-то иначе.

— Вы можете определить основную мысль картины «Жизнь и больше ничего»?

— О, нет. Как однажды сказал Франсуа Трюффо: «Если у вас есть послание к зрителю,

«Где дом моего друга?»

«Жизнь и больше ничего»

«Сквозь оливы»

пойдите на почту и отправьте ему телеграмму». Единственная вещь, которую может сделать искусство, это побудить публику к размышлениям, а в моем случае — заставить подумать о смысле скорби. Как режиссеры мы не имеем права выносить приговор. Наша миссия — поощрять к раздумьям.

— *Почему вы всегда снимаете реальных людей, а не актеров?*

— Я не всегда снимаю людей в естественных для них ролях, привычных по реальной жизни. Что же касается крестьян из фильма «Жизнь и больше ничего» — это реальные люди в своих обычных обстоятельствах.

Я не говорил им точно, что следует произносить, я задал им тему и предложил импровизировать. Я не настолько одаренный писатель, чтобы точно воспроизвести речь домохозяйки, доктора, школьника, каменщика. Диалоги для детских фильмов я сочинял по своим разговорам с сыном. Иногда я просил героев говорить от себя. Мне нравится, когда они произносят перед камерой свои слова, а не заимствованные, им это тоже доставляет удовольствие.

Женщина, стенающая на обочине в картине «Жизнь и больше ничего», жалуется на гибель шестнадцати членов своей семьи. После команды «снято» она повернулась к нам, вытерла слезы и спросила: «Ну, как я? Все хорошо?» Ей было приятно услышать «да». Народ в Иране обожает кино.

— *Кто из европейских режиссеров оказал на вас влияние?*

— Я смотрю мало фильмов и очень мало видеокассет. На меня не оказал влияния никто конкретно. Единственное, что воздействует на меня, это реальность. Разве вы видели когда-нибудь фильм, напоминающий хотя бы одну из моих лент?

— *Некоторые критики сравнивают ваши работы с картинами Росселлини.*

— Во времена моей юности итальянское кино было постоянно на виду. Три четверти кинотеатров показывали итальянские фильмы. Таким образом, итальянское кино было частью моей жизни, культуры, но фильмов Росселлини до двадцати пяти лет я не видел, и если есть какое-то сходство, то, может быть, в нашей общей приверженности к человеческим ценностям. Мы черпаем из одного источника — ловим рыбу в потоке, а не используем консервы.

— *Кто из режиссеров вам близок?*

— Франсуа Трюффо.

Перевод с английского Н.Рапопорт

БЕРЕНИС РЕЙНО

Гон Ли. Блеск и обаяние китайской кинозвезды

В традиционном красном паланкине по улицам города несут невесту. Носильщики издеваются над девушкой, зная, что ее жених — прокаженный. Неожиданно путь процессии преграждает разбойник и прогоняет насмешников. И вдруг на лице героини появляется очаровательная улыбка, обнажающая два неровных ряда передних зубов, белых, как жемчужины. Благодаря этой улыбке двадцатидвухлетняя Гон Ли стала кинозвездой.

В поисках героини для своего нового фильма «Красный гаолян» (1987) режиссер Чжан Имоу просмотрел десяток претенденток, пока не выбрал Гон Ли. Роман между ними оказался неизбежен. Гон снялась в серии мелодрам Имоу, таких, как «Ю Ду» (1990), «Зажги красный фонарь» (1991), «История Кю Цзю» (1992), в которых прекрасно сочетаются ее красота, чувственность и ранимость. Международный успех этих фильмов принес актрисе всемирную известность. Тем временем она исправила зубы, сделав себе голливудскую улыбку, стала позировать для настенных календарей, первой из китайских актрис появилась на обложке журнала «Elle». На родине ее узнают на улицах. Гон, чье лицо сводит с ума мужчин и вызывает зависть у женщин, добилась колоссального успеха в творчестве и счастья в личной жизни (ее возлюбленный, режиссер Имоу, наконец-то получил долгожданный развод).

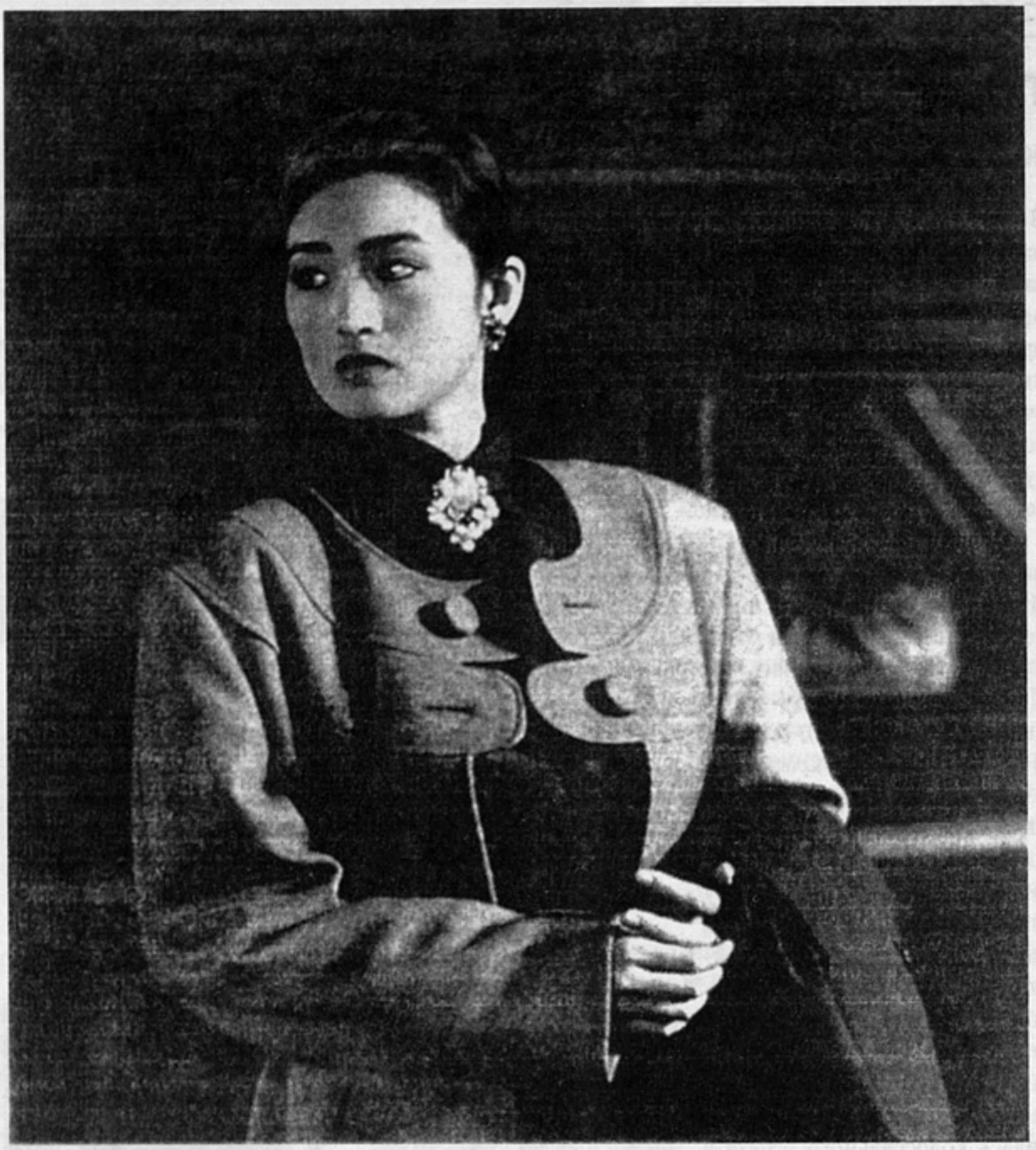
Китай не испытывает недостатка в талантливых актрисах, но, несмотря на обожание публики, лишь некоторых из них можно считать «звездами» в западном смысле этого слова.

Начиная с 1949 года киноактеры, получающие пролетарскую зарплату от своих профсоюзов, считаются работниками культуры, призванными претворять в жизнь великую задачу превращения кино в массовое искусство. С этим они справились превосходно: до 1949 года 90 процентов китайцев не видели ни одного фильма, а в 1982 году посещаемость кинотеатров достигла 25,5 миллиардов человек. Актрисы, чтобы верно отразить жизнь своих героинь — работниц и крестьянок, месяцами работали на фабриках, заводах и в поле. Это резко повышало их популярность в народе: зрители узнавали себя в экранных образах, «кинозвезды» приезжали с фильмами на фабрики, в деревни, где их тут же окружали толпы почитателей, называвших их по именам киногероинь.

Актрисы того времени становились знамени-

Гон Ли в фильме «Жить»

«Sight and Sound», 1993, August, № 8.



Гон Ли в фильме «Прощай, моя наложница»

тыми не потому, что воплощали на экране глубокие переживания или вели экстравагантный образ жизни, а прежде всего потому, что снимались в «шедеврах» китайского революционного кинематографа. В этот период быть кинозвездой было очень непросто. Госпожа Мао, бывшая второразрядная актриса, обладала особой избирательностью, она поделила всех талантливых исполнителей на «правых» и «декадентов».

Характерна в этом отношении трагедия актрисы Цзинь Фенся, дебютировавшей на сцене оперного театра в четырнадцать лет. В 1963 году она снялась в своем первом фильме, романтическом мюзикле, поставленном ее мужем, режиссером У Цзугуаном, а в 1966 году ее отправили в лагерь «на переобучение», где она подорвала здоровье и до конца жизни осталась парализованной. В 1984 году У написал на основе ее мемуаров пьесу «По горам, по долам»,

тогда же экранизированную режиссером Сен Фаном.

Даже сегодня китайским актрисам сложно добиться международного признания. Единственный выход для них — участие в копродукциях. Гон Ли так бы на всю жизнь и осталась «исполнительницей на окладе», если бы в ее судьбу не вмешались продюсеры и режиссеры Японии, Тайваня и Гонконга. В результате политики «открытых дверей», объявленной правительством в 1978 году, еще нескольким актрисам удалось пробиться на мировой экран.

Лю Сяоцин, впервые заявившая о себе в картине режиссера Ван Цзяня «О Хи Мао и его дочерях» (1981), а затем снявшаяся в главных ролях в фильмах «Мальчик-рикша» (1982), «Чан Тао» (1987, режиссер Лин Цзыфэн), «Ибикус таун» (1988, режиссер Се Цзюнь,), — актриса большого дарования. После скандала, разразившегося из-за ее связи с крупным китайским актером Цзян Веном (он младше ее по возрасту, что считается табу в китайском обществе), она приобрела такую популярность, что получила право самостоятельно выбирать, где и с кем работать. Когда компания из Гонконга предложила «звезде» главную роль в костюмированной драме, она согласилась сниматься только у режиссера Тяня Чжуанчжуана.

Сыцинь Гаова, исполнительницу главной роли в картине «Женщина с озера Святых душ» (режиссер Се Фэй, 1993 — «Золотой медведь» на кинофестивале в Берлине), можно назвать одной из самых сильных и талантливых актрис своего поколения. К сожалению, ее творческие достижения потребовали больших личных жертв.

Сочетание обаяния и трагедийного дарования — одна из характерных черт китайских киноактрис. В марте 1935 года в Шанхае Жуань Линьюй, «звезда» немого кино, «китайская Грета Гарбо», покончила с собой в возрасте двадцати пяти лет. Процессия, шедшая за гробом, растянулась на километры, и спустя полвека ее имя вспоминают с острым чувством ностальгии.

Жуань начала кинокарьеру в ранней юности. Она не «играла» страдания, а по-настоящему переживала их на экране, не отделяя художественный вымысел от реальности. Жуань ориентировалась только на трагические роли. В отличие от нее Гон работает в другой манере, никогда не сбрасывая маску персонажа.

До начала японской оккупации в 1938 году в Шанхае, бывшем в то время столицей китайского кинематографа, производилось множество прекрасных картин. Появление большого числа интересных актрис объяснялось, в первую очередь жестокой конкуренцией между пятьюдесятью производственными компаниями. За контракт с твердым ежемесячным окладом актрисы-«звезды» продавали себя студиям и становились их «торговой маркой». Это само по себе уже было маленькой революцией. Ведь в первом китайском фильме, поставленном режиссером Сычуанем для американской компании «Asia Motion Pictures», женские роли исполняли только мужчины. Создав свою собственную компанию в 1920 году, режиссер впервые пригласил актрису Ван Ханьлунь, ставшую первой китаянкой на экране. Затем он открыл еще несколько актрис. Но главным его приобретением стала Ху Де, славу которой принесли роли в классических китайских драмах. В это же время взошла звезда еще одной китайской актрисы — обворожительной Ли Лили («Маленькая игрушка» и «Кровь на Вулкане», обе картины 1932 года). Актрисы позировали для киножурналов и коммерческой рекламы. Китайские критики утверждали, что, в отличие от других представительниц этой профессии, шанхайские актрисы сочетали в себе образованность, изысканность, утонченность и элегантность. Японское вторжение, война, коммунистическая революция вызвали массовую эмиграцию работников кино в Гонконг. Именно там и тогда возник новый жанр — «китайский мюзикл», господствовавший до начала 60-х годов и породивший новый тип актрис — певичек, которые считали, что лучше петь, чем идти на улицу.

Красивейшей из них была Чжоу Сюань, певица по прозвищу Золотое горло, имевшая многочисленных последовательниц и блиставшая в таких первоклассных мелодрамах в Шанхае, как шедевр режиссера Юань Мучжи «Уличный ангел» (1937). После войны она эмигрировала в Гонконг, где реальные страдания, выпавшие на ее долю, легли в основу не-

Жуань Линьюй (1935)

скольких мюзиклов конца 40-х годов. Но femme fatale китайского кино считается актриса Бай Гуань, самая сексуальная и обворожительная из этих «плохих девочек».

Еще одна известная красотка Ли Лихуа снялась в серии фильмов 40 — 50-х годов в ролях «поющих шлюх». Постепенно поп-музыка и танцы становятся в Гонконге, как и в Голливуде, выразителями интересов молодежи, протестующей против устоев традиционной морали и высокого искусства. Господствующее положение на сцене постепенно приобретают актрисы, умеющие не только петь, но и танцевать. В 1957 году на экраны кинотеатров вышел лучший китайский мюзикл «Девушка Мамбо», в котором героиню осаждают мужчины, желающие научиться танцевать мамбо и ча-ча-ча. Он принес широкую известность актрисе Ге Лан. Она сошла со сцены в 60-е годы на пике карьеры, положив начало новому жанру — мелодраматической комедии с танцами и пением. Ее последовательницы уже сочетали в себе актерское мастерство с эстрадным. Наибольшего успеха на этом поприще добилась в Гонконге поп-звезда Анита Муи.

Множество старлеток, завоевавших известность на конкурсах красоты, заполонили телеэкраны, стали участницами разнообразных «ток-шоу». Китайское кино еще в большей степени, чем американское, обожает новые, свежие и хорошенькие личики. Тем не менее некоторым удалось преодолеть устоявшийся стереотип и стать блестящими актрисами, например, Сильвии Чанг. Она снялась в восьмидесяти картинах, работала с крупнейшими китайскими режиссерами, начиная с мастера фильмов «кун-фу» Кинга Ху («Легенда гор», 1978) и кончая блистательным представителем китайской «новой волны» Цуй Харк («Шанхайские блюзы», 1984). Комический талант, утонченная красота сделали ее королевой комедии. Но полностью ее дарование раскрылось только в авторском кино. Недавно, уже практически распрощавшись с кинематографом, она вновь появилась на экране в картине режиссера Ах Мон «Королева улицы Темпл» (1990), снятом в районе «красных фонарей». Без грима и модных нарядов она прекрасно сыграла роль женщины из рабочей среды, которая любит и страдает, но не боится бороться за свое счастье. Актриса пробовала свои силы и в режиссуре, поставила два фильма — «Страсть» (1986) о судьбе двух женщин и «Богоматерь Пекинская» (1992) с Гон Ли в главной роли.

Многие актрисы обращались к режиссуре. Наибольшей известности в этом амплуа добилась бывшая королева «кун-фу» Су Фен. В 60-е годы она снялась в целом ряде фильмов («Гостиница «Врата дракона», 1966; «Прикосновение Зен», 1969). Затем вышла замуж за милли-

Ху Де (1933)

онера и сменила профессию, основав собственную кинокомпанию. Именно этой компанией был поставлен фильм «Прощай, моя наложница» режиссера Чена Кайге с участием Гон Ли. Молодая актриса сыграла в нем роль уличной проститутки. Став добропорядочной женой, героиня Гон Ли совершает самоубийство, не вынеся измены мужа. Действие картины происходит в период «культурной революции».

Работая на китайской киностудии, Гон получала стандартную зарплату. Сегодня Гон Ли — высокооплачиваемая «звезда» и не очень жалует журналистов, утверждающих, что она так и не сумела стать самой популярной актрисой Гонконга. Возможно, эта честь принадлежит Мэгги Чун — первой китайской актрисе, награжденной одним из крупнейших международных кинопризов — «Серебряным медведем» в Берлине в 1992 году за фильм «Актриса». Но все-таки несомненный магнетизм актрисы, ее красота, огромный талант и незаурядные личные качества бледнеют перед достоинствами Гон Ли. Вероятно, это объясняется тем, что западная публика увлечена ориентализмом, а Чун не слишком оригинальна, чтобы затронуть ее душу.

Отличительной особенностью Гон Ли является ее способность воплощать на экране свойственную китаянкам женственность и таинственность. Ни одна кинозвезда не может состояться без «своего» режиссера. Чжан Имоу стал своеобразным Штернбергом для Гон Ли, а Стэнли Квана называют Кьюкором Гонконга. Именно в его фильмах сыграли свои самые удачные роли такие ведущие актрисы китайского кино, как Анита Муи, Сильвия Чанг, Мегги Чун, Сыцинь Гаова. Режиссер говорил, что своими произведениями он хотел возродить славу Золотого века китайского кинематографа. В основу фильма «Актриса» он положил воспоминания Жуань Линьюй о ее жизни, творчестве и причинах, приведших к самоубийству, придав ему некий мистический налет. Этот фильм не только дань великой актрисе, чья судьба и поныне интересует китайского зрителя, но и своеобразный памятник былому великолепию Шанхая, всем женщинам — жертвам феодальной зависимости, конфуцианской морали и японского владычества.

Чжоу Сюань (1937)

В китайской литературе и фильмах часто показывают страдания «слабого пола», особенно в трудные времена, когда их боль олицетворяет судьбу страны. Гон Ли в своем творчестве хочет показать, что сегодня положение женщины в Китае резко изменилось. Она намеренно отделяет себя от героинь времен феодализма, которых часто играет. Гон олицетворяет кинодраматургию «четвертого поколения»: она ровесница студентов из Демократического движения, закончившего свое существование на площади Тяньаньмынь, ее детские годы совпали с периодом «культурной революции». Режиссер Имоу с ее помощью возрождает собственную юность. Таким образом в его произведениях своеобразно сочетаются их общие потери: «культурная революция» и расстрел 4 июня.

Если Гон Ли выучит английский язык, то, возможно, перед ней откроются двери Голливуда (как это произошло с актрисой Джоан Чен). Но, с другой стороны, «звезда» немого кино 30-х годов Жуань Линьюй сумела покорить публику и без единого слова. Итак, что же нужно для создания легенды? Только хорошенькое личико или нечто большее?

Перевод с английского Е.Поляковой

ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ

La vie est le cinéma (кино — жизнь)

Фильм Тима Бёртона «Эд Вуд» явно не шедевр. Но очевидный шаг в карьере режиссера и чрезвычайно интересный феномен. Он прост сюжетно и визуально. Как просты его предыдущие картины-сказки. Даже еще проще — почти без вымысла, почти воспроизведение типичного американского фильма 50-х годов: черно-белое, романтическое, классически нарративное. Рассказана история о том, как Эдвард Д. Вуд-младший снимает кино. Сам Вуд представляется вполне универсально — как продюсер, режиссер и актер. Снимая трубку, торопится вставить «Wood Production», знакомясь со своей будущей невестой, как бы между прочим произносит: «Орсон Уэллс и я». Несмотря на минутные приступы депрессии (примерно так: «Орсон Уэллс в свои двадцать шесть создал «Гражданина Кейна», а мне уже тридцать — и ничего за душой») и легкие сексуальные девиации (любовь к женскому белью без каких-либо решительных следствий), не теряет веры в будущее. Пишет сценарии, упорно ищет деньги — у скотопромышленника, у баптистов (даже соблазнив всю съемочную группу креститься в церковном бассейне), у первой встречной красотки с претензиями (уделив ей главную роль, обещанную прежде своей пассии). На собранные суммы (семьдесят тысяч вместо нормативного миллиона) снимает фильм. За ночь двадцать пять сцен: все без затей, без дублей — ничего, что актер чуть не снес декоративную стенку, что завалился надгробный камень, что в одной сцене то день, то ночь. Находит актеров, еще, уже или совсем не умеющих играть, вкладывает в их уста невыносимо возвышенные монологи — и в восторге. Один фильм — провал, другой — оглушительный провал, третий — успех. Счастливый, выбежав из зрительного зала со своей девушкой, Эд в порыве чувств предлагает ей выйти за него замуж. Они уезжают в открытом, насквозь мокром от прошедшего ливня авто. Камера уплывает вверх: крыши домов и слово «Hollywood» на склоне горы — всё ночью, под старомодную патетическую музыку. Затем следуют портреты действующих лиц, сопровожденные титрами. Из последних выясняется, что Эд Вуд, скончавшийся в 1978 году в возрасте пятидесяти четырех лет, два года спустя был назван самым плохим режиссером всех времен. Затем любопытные истории жизни остальных, и, наконец, строка: «Сделано в Голливуде, США». А потом уже и привычные титры — кто кого играл и что делал.

Пафос фильма вполне банален, профессионален на американский манер. Что может быть банальнее для американского режиссера, чем снимать фильм о Голливуде; привычнее, чем повторять стандартные реплики картин классической поры? Что, наконец, натуральнее мысли о том, что жизнь важнее искусства (практика — критерий истины, бытие определяет сознание) и уже, что Вуд пусть и никудышный режиссер, но отличный парень? Приветил никому не нужного, старого, исколовшегося Белу Лугошши, пусть для дела, для карьеры. Но ведь не только ради этого. В порыве чувства — в больницу пытался устроить, от репортеров спасал, посвятил ему свой успешный фильм. В конце концов, последние документальные кадры о нем оставил для истории.

Идея о превосходстве жизни (и морали) над искусством (профессией) не уникальна. Просто вспомним наугад, из недавнего. Во-первых, «Джонни Голливуд» Барри Левинсона, во-вторых, «Игрок» Роберта Олтмена. У Левинсона — хороший человек, но никудышный актер, у Олтмена — очень техничный чиновник от кино, но motherfucker. Оба оцениваются «по жизни». Вот вроде бы и всё, вся идея.

Хотя нет. Ведь Джонни Голливуд готов эту жизнь положить ради мечты, а Гриффин Милл оказывается персонажем, ведомым шантажирующим его сценаристом. И бёртоновский Эдвард Вуд — неплохой и симпатичный человек, но только потому, что есть кино, есть Бёртон и есть фильм «Эд Вуд». Кино же есть только благодаря тому, что есть «жизнь», но жизнь видна лишь как кино. И честно говоря, мы не можем знать, где «правда», где кино, ориентируясь лишь по вектору привычки и чувства: проявления привязанности натуральны, кино — искусственно (за этим

«ЭД ВУД» («ED WOOD»)
Авторы сценария Скотт Александер, Ларри Карашевски. Режиссер Тим Бёртон. Оператор Стефан Чапску. Композитор Хоуард Шор. В ролях: Джонни Депп, Мартин Ландау, Патриция Аркетт. Disney (США). 1994.

должно следовать: Голливуд — машина, производство, «фабрика грез»). Хотя бы потому, что «Эд Вуд» столь же безукоризненно стилизован под классический Голливуд (можно точно высчитать по тексту) 1954 года, как весь спектр цветов в нем возвращен к архаичной двухцветке, а невнятица жизни — к романтической мечте.

Постоянная инверсия здесь не случайна, для кино она скорее непременна, проговаривая что-то важное о самой его природе. Уже в финале возникает то, что побуждает вернуться к началу: последними кадрами фильма мы видим обратно разворачивающееся его начало: предсказатель Крисуэлл укладывается в свой гроб и закрывает крышку, тогда как он же предварял все киноповествование, садясь в гробу и обещая что-то заманчивое... Что же он там обещал? Естественно и привычно перемотать ленту на начало — и вот Крисуэлл встает из гроба и предрекает невероятные истории... Вот, вспомнили.

Теперь еще одно воспоминание. Блез Сандрар в 1912 году написал роман-сценарий «Конец света, снятый ангелом Нотр-Дам», так и не отснятый на пленку. «Была» только пленка, на которую ангел отснял конец света, пущенная в действие по приказу Бога, эмигрировавшего на Марс, чтобы оттуда осуществить свои древние пророчества о мировом холокосте. Вселенский план, однако, нарушился тем, что проекционник вышел из строя и стал мотать фильм в обратную сторону: Апокалипсис обратился в Генезис.

Идея Сандрара вполне в том же стиле (пусть не в качестве), что и продукция Вуда — «Грабители могил из космоса», «Жена Атома», «Невеста Монстра». Самые ненатуральные вымыслы, которые могут показаться действительными происшествиями лишь благодаря магии кино. Сумасшедшие, нелепые сказки, в которых несуразности должны быть затенены масштабом и гипнозом действия. Как, впрочем, и у самого Тима Бёртона с его «Битлджюсом», «Эдвардом Руки-ножницы» и «Бэтменом».

Сценарий Сандрара поневоле оказывается для кино родом священного писания с его пророчествами и историей мира, чем-то вроде изначального слова, которое в реальности кино стало плотью и действием. И, что важно в данном случае, словом об инвертивной природе этого искусства, о принципе работы самого его механизма. В подобном смысле даже изобретение видеокассеты и видеомагнитофона становится неизбежным следствием предзаданного принципа, ибо они позволяют чисто механически останавливать, ускорять и замедлять действие или же просто задавать ему обратный ход. И предоставить эту возможность каждому зрителю, отняв такую исключительную, божественную привилегию у режиссеров, экспериментирующих с киноязыком. Со времени этого изобретения теоретически уже и не нужен сложно сломанный нарратив, достаточен заинтересованный и талантливый зритель (он же сам себе режиссер).

О том, что есть кинореальность сознания, писали еще его ранние теоретики. Акцентируя смысл этого положения, можно добавить, что кино, с его механизмом производства и размножения образов, и дает сознанию реальность в

«Эд Вуд». Бела Лугоши — Мартин Ландау, Эд Вуд — Джонни Депп

физическом смысле этого слова. У меня есть к тому же смутное подозрение, что и искусство в целом вырастает из одной-единственной, уже вполне общечеловеческой, убежденности: природа не составляет истинной пары сознанию; человек, лишенный релевантной реальности, одинок и потому не может не создавать художественной, искусственной жизни. Кино на сей день наименее условное из искусств, оно представляет собою реальность искусственную, но при этом антропологически наиболее действительную. Где время движется припоминанием, вымыслом или предвидением, а пространство складывается под действием механизма ассоциаций и отождествлений, задавая рифму, ритм и саму мировую конфигурацию. Эстетически это выражается в мимезисе, стилизации, ретроспективизме и проектности; технически — в монтаже; физически — в массовом копировании, тиражировании и производстве.

Когда в конце ленты Бёртона мы смотрим фрагмент фильма Вуда, титры которого выбиты на мемориальных плитах, то снова вспоминаем начало, где титры фильма самого Бёртона выполнены совершенно аналогичным образом. Но «Эд

Вуд» Бёртона есть реальность Эда Вуда — бёртоновского персонажа, пространство его жизни. И в первом случае мы видим фамилии одних реальных людей, которые для Бёртона лишь персонажи, а во втором — других, реальных актеров, которые играют актеров Вуда. Нельзя ли эту деталь счесть вещественным доказательством того, что и сам «жизнеутверждающий» пафос фильма, заложенный им приоритет действительного над иллюзорным надо понять иначе — как эффект эволюции машины кино к кинореальности? Жизнь важнее потому, что кино должно (но далеко не всегда способно) быть этой жизнью, а каждый кинообраз стремится стать предметом или существом, титры — надписями на реальных плитах, персонажи — людьми, в пределе же, как у Сандрара, кинолента — чуть ли не единственной настоящей историей мира.

Такова интенция, которую легко можно иллюстрировать на материале истории кино. И более всего кино о кино. Не говоря уже о Федерико Феллини с его «8 $^{1}/_{2}$» и «Интервью», где персонажная и автоэкзистенция растворяются в кинореальности и кинопроизводстве; мы имеем целый ряд фильмов-свидетельств, так сказать, о естественном (технологическом) прогрессе кинодействительности, раздвигающей свои горизонты и одаривающей каждый раз расширенным пониманием-ви́дением самой себя. Такое ви́дение может стать шоком — как в антониониевском «Blow up», открывая возможности целлулоидной пленки к свидетельству о скрытом от глаза *(техника фотографии)*, или, как в «Видеодроме» Дэвида Кроненберга, разрушая одномерность жизненного континуума уже одним фактом наличия сверхсуггестии видеозаписи *(видеотехнология)*. Наконец, опять же благодаря ему, мы обретаем дигитально фундированную интуицию о пограничных возможностях сознания — пределах реальности («До конца света» Вима Вендерса — *виртуальная реальность*). Можно представить себе и дальнейшие технологические накопления, сведения о которых разбросаны по лентам с фантастическими сюжетами, проследив цепочку в пределе до полной натурализации кино и совпадения ее с наличной реальностью. Дело даже не в этом.

Речь идет о том, что в сегодняшней постмодернистской (будем считать, что эпоха постмодерна еще не завершилась) или, если угодно, постисторической ситуации (когда искусственность среды и существования глобально трансформирует историческую траекторию) кинореальность есть по меньшей мере двойник действительности. В этом смысле Бёртон может выглядеть жертвой эпохи, а все его шаги персонажно-предопределенными — симуляции должны быть все натуральнее, приближаясь к безыскусности «подлинника»; последнее должно сливаться с предшествующим, производство нового стать воспроизводством уже существующего. Режиссер, как правило, оказывается лишен выбора, поскольку само искусство, погруженное в неизбежный контекст интерпретации, может быть либо безрефлективной индустрией, которая сливается с окружением как со своей природой, либо просто мимикрировать, прикинувшись «натуральным». Стать простым и нерасчленимым, «как жизнь», тем или иным образом натурализоваться (социализоваться). В этом случае поиск значения, смысла ему уже ничем не угрожает, не способен стать опасным для его судьбы и самого существования (попробуйте обнаружить смысл камня, улитки или моря, сказав о них что-то более важное, чем то, что они просто «есть»). Потому-то бёртоновский фильм и бессмысленно оценивать как обычное «авторское высказывание». Его значение либо отсутствует, либо укрыто столь надежно, что интерпретация обречена на двусмысленность: то ли это ностальгический псевдоримейк, то ли киноиндустриальная симуляция. Или конформистская уступка Голливуду, или циничная ирония по поводу Голливуда. Не знаю, высказался ли по этому поводу сам режиссер. Если нет, то его жизнь как кинохудожника спасена. Если да, все равно спасена — кто ему поверит? Слово его не непосредственно, оно лишь изменившее вид действие. Одно высказывание влечет за собой одну форму promotion, другое — другую. Наивность — стратегия (как в «Форресте Гампе»), цинизм — стратегия (как в «Макулатуре»). Шансы обеих на успех всякий раз не предрешены. Как вместе с ними и наше «понимание». Опять же не в этом дело.

Дело в том, что постмодернистские симулятивистские и апроприационные стратегии, которые есть, с одной стороны, торжество ретроспективной стилизации, одновременно с другой — пик миметических интенций в искусстве, делающих невозможным (допустим маленькое преувеличение) различение возможного и наличного, реальности и фикции. Поэтому совершенно все равно, является ли целью «перемещение во времени» назад либо вперед, или прорыв из фиктивной реальности в «настоящую», и наоборот. Кино в этом смысле идеальный для постмодернизма медиум, оно, со всеми новейшими усовершенствованиями, идеальная квазифизическая субстанция его существования. Новая жизненная данность, которую следует изучать с инструментарием, условно говоря, естественных наук, но никак не посредством традиционных гуманитарных штудий — как насекомое, как атмосферные явления, биологические мутации или же горные породы.

И «Эд Вуд» Тима Бёртона, увиденный в подобном ракурсе, хотя и явно не шедевр, но столь же явно интересный феномен (см. начало).

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Белые ночи Аки Каурисмяки

Его называют гребнем финской «новой волны». Сегодня о ее существовании можно говорить с уверенностью. Фильмы наших соседей становятся фестивальными событиями — правда, не у нас. Так, равнодушно обойденный вниманием в Сочи «Отче наш» Вейкко Аалтонена произвел сенсацию на Берлинском форуме. Вейкко на два года старше Аки, но завоевал позицию в кино гораздо позже — когда для прихода молодых авторов была создана почва. Ведь еще недавно финское киносообщество являло собой коммуну левых интеллектуалов, исполненных добрых намерений и абсолютно нищих. Правда, нет худа без добра: они были готовы бескорыстно помогать друг другу и по очереди работали на постановках монтажерами, артистами, звукооператорами.

Появление Аки и его старшего брата Мики Каурисмяки теперь можно воспринимать как чудо. Оба оказались прирожденными продюсерами, но при этом они не разрушили кустарный стиль национальной киноиндустрии, а подчеркнули его особый шарм и сделали конвертируемым. Теперь в мире знают о Финляндии благодаря чудесным братьям. Из них харизматической фигурой должен был стать Мика. Именно он поставил в 1980 году фильм «Лжец» — запоздалый финский аналог годаровского «На последнем дыхании». Этой работой он защищал свой диплом в Мюнхенской киношколе, а сценаристом и исполнителем главной роли рефлексирующего писателя оказался Аки, до того подвизавшийся в качестве почтальона и мойщика посуды. «Мы были еще детьми в то время, — вспоминает он. — Мне было двадцать три, брату — двадцать пять. Находясь под сильным влиянием Годара и Трюффо, мы, по сути, беззастенчиво крали у них. Я даже имитировал Жан-Пьера Лео, играя моего героя».

Аки Каурисмяки

Пройдет время, и тот же Лео, вышедший в тираж кумир французской «новой волны», будет счастлив сыграть у Каурисмяки («Я нанял себе убийцу», 1990). Аки понадобилось десять лет, чтобы стать международной режиссерской «звездой» и по рейтингу превзойти своего брата.

Их индивидуальности соотносятся примерно в такой же пропорции, как у наших Михалковых. Мика более образован, более интеллектуален, и вместе с тем его фильмы обнаруживают коммерческий прицел (кроме работ чисто синефильских). Американцы даже хотели доверить ему римейк самой знаменитой финской картины «Белая олениха». В новой версии саги о женщине, превратившейся в рогатую лесную красавицу, должны были играть Изабелла Росселини и Ричард Гир. Зато Аки более эмоционален, раскован и органичен; его художественный мир притягивает теплотой и обаянием. Только раз братья выступили вместе

«Тени в раю»

как сорежиссеры: это был документальный фильм о финских рок-группах. Далее каждый шел в кинематографе своим путем, хотя оба пользовались услугами одного оператора — Тимо Салминена.

Для режиссерского дебюта Аки выбрал сюжет «Преступления и наказания» (1983), перенеся действие в современный Хельсинки и отправив Раскольникова работать на скотобойню. Уже в этом фильме проявились главные качества режиссуры Каурисмяки и его навязчивые мотивы. Мотив номер один — финский инстинкт саморазрушения, связанный с клаустрофобией длинных белых ночей и географией задворок Европы. Режиссер тщательно контролирует атмосферу раскадровкой и монтажом. Он сам подбирает музыку в диапазоне от американского джаза до Пятой симфонии Шостаковича (которая сопровождает снятый одним долгим планом диалог между Раскольниковым и его будущей жертвой) и русского романса. Чрезвычайно скупа манера актерской игры: Каурисмяки берет профессионалов, «которых научили в театре, что играть значит кричать», но использует их почти как типажей. И еще один момент, бросившийся в глаза наблюдателям: при всей своей теплоте, Каурисмяки по духу протестант, лютеранин, отсюда целомудрие в разработке даже самых извращенных, невротических коллизий. Режиссер признался, что вырезал единственную сцену, где мужчина кладет руку на плечо женщины: «Вы знаете, как делают кино янки: двое в постели занимаются гимнастикой. Полагаю, что они вполне обеспечивают сексуальную часть кинематографа, так что мне нет резона заниматься этим».

Следующий фильм Каурисмяки — «Calamari Union» (1985) — практически был лишен сюжета и живописал времяпрепровождение членов некоего «союза», в котором всех зовут одним именем — Фрэнк. Эти мрачные типы в темных очках прочесывают хельсинкское метро в поисках той части города, где «жизнь становится невыносимой из-за старух и собак». В результате некоторые погибают, а двое бегут в Эстонию, впервые, но не в последний раз выступающую у Каурисмяки в качестве «земли обетованной».

Маргиналы в маргинальной стране — центральная тема «пролетарской трилогии» Каурисмяки. Она включает фильмы «Тени в раю» (1986), «Ариэль» (1988), «Девушка со спичечной фабрики» (1990). Герои и героини этих лент — мусоросборщики и ставшие безработными шахтеры, кассирши и продавцы, обитатели тюрем, ночлежек и прочие теневые персонажи капиталистического рая.

Ариэль, вчерашний рабочий из Лапландии, пройдя школу столичных джунглей, сводит счеты с гангстерами и уводит свою подружку — сторожиху банка — в нелегальное трансатлантическое плаванье. «Дерьмосборщик» Никандер ограничивается круизом в Таллинн — зато на шикарном белом теплоходе под гордым советским флагом. Но и ему, «чтоб сказку сде-

«Ариэль»

«Девушка со спичечной фабрики». Ирис — Кати Отинен

лать былью», приходится вместе с подругой вскрыть ломом кассу магазина. А одинокая обманутая Ирис, «девушка со спичечной фабрики», с кротким выражением лица отправляет на тот свет родителей, отца своего будущего ребенка и случайного приставалу в баре.

Резкий перепад между стоическим реализмом и полудетским юмором, между бесхитростной романтикой и катарсисом, «от которого затрещали бы кости Аристотеля», совершенно не делает фильмы Каурисмяки эклектичными. Они легко трансформируются из социальной драмы в черную комедию и в криминальную сказку-утопию. Точно так же, как их герои — аутсайдеры и неудачники — без всяких рефлексий становятся гангстерами и преступниками. Режиссер окутывает невозмутимой поэзией все эти попытки вырваться из лунатического плена белых ночей, дорогих и унылых алкогольных увеселений, принудительных уроков английского языка.

Финская трилогия Каурисмяки, где он выступил как «пролетарский метафизик», обнаруживает некоторое сходство с ранним Джармушем, ранним Вендерсом, ранним Фасбиндером. Все в той или иной степени использовали маргинальную среду, заигрывали с мелодрамой 50-х годов, со стилистикой road movie. Однако только с Джармушем Аки связывают творческие и личные дружеские узы. Настоящее влияние он готов признать лишь за Бунюэлем, Одзу и Брессоном, а настоящую любовь — адресовать Эрнсту Любичу. Что касается Фасбиндера, Аки утверждает, что вообще не смотрел его работ, и единственная общность между ними — плодовитость независимых «малобюджетников».

В ранних фильмах Каурисмяки мы встречаем по меньшей мере два лица, вошедших в иконографию европейского кино. Актер Матти Пеллонпяя создал незабываемый образ усатого меланхолика, который вечером после работы сидит в баре, пока не напьется и не вляпается в историю, чтобы утром обнаружить себя в тюремной камере или на свалке с разбитой головой. Но он способен и на авантюру, и на нежность, и на истинное наслаждение музыкой со старой пластинки, найденной на той же свалке. Что касается актрисы Кати Отинен, ее природная мрачность, вызывающая некрасивость имеют оборотную сторону — то романтическую («Тени в раю»), то величественно трагедийную («Девушка со спичечной фабрики»).

А сам Аки Каурисмяки создал пленительный образ «нового финна» — тоже вечно надирающегося, но не впадающего в традиционный дебош или депрессию, вытесняющего всё и вся работой. Которой он, по его уверениям, стремится избежать. Именно поэтому он якобы часто обращается к литературе: то к Достоевскому, то к Андерсену («Девочка со спичками»), то к Мюрже («Сцены из жизни богемы»), то к Шекспиру. Это дает ему возможность не корпеть над сценарием и сэкономить время для бара. А лучший из всех баров, по мнению Аки, называется «Москва»: он находится в Хельсинки, в кинотеатре, принадлежащем его брату[1].

Согласно легенде, в баре был написан сценарий картины «Гамлет идет в бизнес» (1987). Аки уверяет, что до того ни разу не читал пьесы Шекспира, и теперь просто импровизиро-

[1] Топографическая параллель московской легенде застойных лет, согласно которой ближайший ночной бар находился в Хельсинки.

«Ленинградские ковбои открывают Америку»

вал, перелистывая почтенный текст. Так, Клавдий превращался в Клауса, а классический сюжет перемещался в сферу промышленной элиты, в узкий круг семейной транснациональной корпорации. Модернизированный принц Датский был наделен «сердцем, теплым, как холодильник», пожирал колбасу ломтями и ногой выключал магнитофон. Тема — борьба за власть — редуцировалась к власти денег. Сам режиссер определил этот опыт как «черно-белую, в стиле андеграунда и Б-фильма, классическую драму». Снятая всего за 100 тысяч долларов, эта картина считается лучшей в творчестве Каурисмяки.

Рубеж 80 — 90-х годов знаменует в его карьере новый, международный этап. В 1989-м появляются «Ленинградские ковбои открывают Америку» — первый из серии «ковбойских» фильмов Аки. Его любимая рок-группа, уже почти двадцать лет существующая в Хельсинки, стала первооткрывательницей того, что получило у нас позднее название стёба. Это не просто ирония, пародия, хохма, но и еще что-то специфическое, прививщееся лишь на древе соцреализма, который не совсем чужд Каурисмяки. «Ленинградские ковбои» с гротескными чубами (их называют «символами постмодернистской невинности») претендуют на звание «худшей рок-группы мира» и делают вид, что приехали из сибирского колхоза прямиком на гастроли в Штаты. Пересекая Америку в «кадиллаке» (двое из них путешествуют в багажнике), они чередуют репертуар западной кантри-мьюзик с лирическими напевами о колхозных полях и фермах. Их особенный задумчивый восторг вызывают рекламные изображения тракторов. Пик успеха ожидает их в Мексике, где они поют на свадьбах и входят в десятку самых популярных ансамблей. Один из «ковбоев» чуть не погибает, но его удается оживить с помощью нескольких капель текилы. Гастролеры во всей красочности демонстрируют свой ни на что не похожий английский язык.

В 1990-м Каурисмяки заканчивает в Лондоне фильм «Я нанял себе убийцу», а в 1992-м в Париже — «Жизнь богемы». Первый снят в строгом английском «студийном» стиле, второй замешен на импрессионистической французской традиции. Первый сюжет универсален и космополитичен (неприкаянность большого города), второй принадлежит Парижу, но не реальному, а тому, что стал легендой. Самое удивительное, что обе картины не страдают издержками «паневропейского» кино и хороши как раз тем, что представляют точку зрения провинциала, далекого от европейских столиц.

По сравнению с Хельсинки чувство маргинальности в Лондоне или Париже даже обостряется, а иллюзии и надежда на бегство пропадают. Зато появляется нечто новое. Появляется возможность нанять по контракту киллера, который возьмет на себя труд отправить нерешительного героя на тот свет. Появляется ощущение анонимности мегаполиса, где мож-

«Жизнь богемы»

но раствориться в толпе или хотя бы временно скрыться в задрипанном испанском кабачке на окраине. Появляется шанс обмануть судьбу и переиграть черный шар на счастливый билет. Главное же, что уволенный с работы пятидесятилетний неудачник с заторможенной придурковатой пластикой вдруг (благодаря виски и женщине) вновь обретает вкус к жизни и начинает за нее бороться — вопреки подписанному контракту.

В «Жизни богемы» гротеск отступает перед мелодрамой, которую Аки удивительно искусно вычленил и отделил от пуччиниевских наслоений. По признанию режиссера, он ненавидит оперу и вообще все искусственное. Зато для съемок этой картины Каурисмяки получил старую камеру «Арифлекс» от самого Бергмана, который после «Фанни и Александра» согласился продать ее. Еще один кусочек легенды.

В этом фильме режиссер дал волю своему синефильству: он бесконечно цитирует Ренуара, Клера, Чаплина, Феллини. И все же его неповторимая прелесть — не в постмодернистских играх, а в спонтанности чувств и свежести, с какой ведется повествование о трех друзьях-товарищах — художнике, поэте и композиторе, составлявших костяк «самой-самой» парижской богемы классической Belle Époque. Их мышиная бедность и аристократические капризы, их любовные смуты и совершенно русские посиделки «на троих» — все это разыграно с неподдельной искренней увлеченностью, но без неофитства.

Финн Аки Каурисмяки, как и его брат Мика, — редкий пример органического космополита. Их фильмы снимаются теперь и в Америке, и в Бразилии; Аки периодически живет и работает в Португалии. На родине его ценят, но не очень любят, часто критикуют в местной прессе. Однажды Аки обратился в Финский Кинофонд с просьбой о субсидии. Он прислал сценарий своего проекта, в котором, однако, не хватало последних двадцати пяти страниц. В сопроводительной записке он объяснял, что часть текста съела его собака. Каурисмяки получил субсидию. В ответном письме, впрочем, содержался чек лишь на половину обещанной суммы: Финский Кинофонд с сожалением сообщал, что остаток был съеден их собакой.

«Татьяна, береги свой шарф»

Последние два года оказались для Каурисмяки даже более продуктивными, чем обычно. В феврале в Берлине состоялись премьеры сразу двух «ковбойских» фильмов — «Ленинградские ковбои встречают Моисея» и «Total Balalaika Show». А в Канне появился еще один — «Татьяна, береги свой шарф»[2]. Два из трех вскоре были показаны на «Кинотавре» в Сочи.

«Худшие музыканты мира» после мексиканского турне заезжают в отель «Одесса» на Кони-Айленд и далее, ведомые бородатым пророком Моисеем, шествуют через Атлантику и Европу в родную Сибирь. Каурисмяки вновь обыгрывает старые пропагандистские клише на тему отношений Востока и Запада, России и Америки. Занятая им культурно-географическая позиция позволяет сохранять ироническую объективность по отношению к каждой из сверхдержав. Главное же — «Ленинградские ковбои» сформировали свою «крутую» публику во всех интеллектуальных центрах Европы, а кинематограф Каурисмяки в целом обрел явные черты культового явления.

Неудивительно, что феноменальный успех имели совместные концерты «Ленинградских ковбоев» с нашим Ансамблем имени Александрова. Первый из них прошел в Хельсинки на самой большой открытой сцене, когда-либо по-

---

[2] До этого фильм был показан на старый Новый год на Полуночном Солнечном кинофестивале: Аки с Микой проводят его в Вантаа, что в двухстах километрах севернее Полярного круга, где всегда белые ночи и много водки.

строенной в Финляндии, и собрал аудиторию в 50 тысяч человек. Этот концерт и заснят Каурисмяки в картине «Total Balalaika Show». Два других состоялись в Берлине и в Канне; кроме того, в течение всего Каннского фестиваля проходило постоянное совместное шоу двух музыкальных коллективов в баре «Маленький Карлтон», сопровождаемое изрядным количеством пива.

«Total Balalaika Show» не только передает броскую экзотичность таких акций, но и придает эстетическую завершенность их замыслу. Стиль фильма необычайно энергичен и в то же время нежен. «Ковбои» в немыслимых париках и полуметровых остроносых ботинках поют «Дубинушку» и «Дилайлу», обняв своих русских братьев в мундирах. В этом симбиозе нет никакого эпатажа, насмешки, даже иронии; напротив, все происходящее проникнуто чистейшим лиризмом и серьезностью. И только в ответ на аплодисменты «ковбои» в очередной раз демонстрируют свой английский: «Сэнк ю вери мэни!»

Каурисмяки вполне довольствуется своей ролью великолепного маргинала и бэд-боя европейского кино, не стремясь занять положение в его майнстриме. Свидетельством того, что он верен сугубо личной жанрово-тематической модели кинематографа, может служить фильм «Татьяна, береги свой шарф». Эта черно-белая лента длится всего шестьдесят пять минут и представляет собою, по словам режиссера, «прощание с Финляндией, которую я так любил и которой больше не существует». Здесь собрались четверо любимых актеров Каурисмяки — Матти Пеллонпяя, Кати Отинен (жена режиссера), Мато Валтонен («ковбой», игравший во многих фильмах Аки) и Кирси Тиккилайнен. О Кирси следует сказать особо: бывшая учительница русского языка, она теперь с необыкновенной изобретательностью пропагандирует финское кино в мире, попутно выступая в концертах «Ковбоев» и в фильмах Каурисмяки. «Татьяна...» — абсурдно-меланхолично-комедийное и очень ностальгическое road movie, действие которого разыгрывается в середине 60-х. Двое угрюмых финнов (один непрерывно пьет кофе, а второй — водку) едут в черной «Волге» по южной Финляндии и встречают по дороге двух девушек — эстонку и русскую (приехавшую из Алма-Аты). Отношения между ними, развивающиеся по обе стороны границы, почти бессловесны и с потрясающим лаконизмом характеризуют менталитет финских мужчин и советских женщин, каким был каждый из них до сексуальной революции и перестройки. Одновременно, на чем настаивает сам режиссер, фильм затрагивает политические взаимоотношения между Финляндией, Эстонией и Россией.

Их соседство, их исторические, этнические и культурные взаимосвязи создали особую зону, изучению антропологии которой Каурисмяки посвятил наиболее сокровенную часть своего творчества. Русское влияние, иногда пропущенное через эстонское посредство, чрезвычайно заметно в его картинах: услышишь то обрывок русской речи по радио или с телеэкрана, то какой-нибудь русско-кавказский шлягер в исполнении эстонца Георга Отса. Это — не говоря о Шостаковиче, Достоевском и Чайковском.

Меньше касаний по линии кино. И сам кинематограф Каурисмяки, несмотря на премию ФИПРЕССИ, которую получил его «Ариэль» на Московском фестивале, у нас абсолютно не востребован. Не видно было в Сочи, чтобы наши молодые режиссеры-постмодернисты, тотальные апологеты стёба, рвались на «Татьяну...» или на «Total Balalaika Show». Между тем их неуклюжие — большей частью — попытки на новом коньке «протыриться» в Европу совершенно не учитывают драгоценного опыта финских братьев, и прежде всего — Аки. Именно он сумел создать универсально привлекательный образ северного изгоя-алкоголика, бедного, но гордого, наделенного загадочной, почти славянской душой.

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Воля

Центральный снимок фотокомпозиции Евгения Юфита «Прозрачная роща» в сочетании с последним кадром фильма «Папа, умер Дед Мороз», в свою очередь, спровоцировавшим его появление, способствует дальнейшим размышлениям о законах магии некрореалистического стиля. В самом плане-эпизоде фильма неожиданно появляющиеся из-под верхней кромки кадра фигуры в черных пиджаках своим медленным движением словно реанимируют статичный фотообраз пейзажа. Черная рамка кадра, подобно «канту» черного квадрата, бесстрастно вбирает в себя движение фигур, сакрализует внутреннее пространство. Графически четкие фигуры монотонно и траурно шествуют среди прочерченных деревьев и, наконец, одна за другой пропадают под нижней кромкой кадра, оставляя «прозрачную рощу» пронизанной иллюзией движения. Зримая, «киногеничная» циркуляция воздуха еще какое-то время преобразует неподвижную фотореальность опустевшего кадра в иную, обладающую ощутимой длительностью, кинореальность. Но постепенно глаз перестает различать внутреннюю динамику и снова видит только неподвижный пейзаж.

Казалось бы, онтологическая причастность как фотографии, так и кино к категориям смерти, времени и реальности делает их, изначально и навсегда, некровысказываниями. То есть высказываниями, не нуждающимися в дальнейшей некрообработке. «Кино снимает смерть за работой» (Кокто); фотография — «памятка о смерти» (Зонтаг). На логичный вопрос: в чем же состоят функции художника-некрореалиста в областях кино и фотографии, специфика которых изначально позволяет трактовать их как некросреду, — можно ответить так: в создании условий для специфического обновления (жизни) некрореальности, в момент которого «некро» становится зримым, введенным в область перцепции.

Точно так же, как «смерть — это всего лишь победа времени» (Базен), жизнь — это всего лишь условие для восприятия смерти. В описанном плане-эпизоде обновление происходит всякий раз, когда время становится объектом перцепции. В момент торжества какой-либо из двух независимых систем (фотография, кино) умирает (освобождает пространство) другая. Другой пример — предшествующий плану-эпизоду титр: «Вскоре похолодало». Это уже

«Прозрачная роща».
Кадр из фильма «Папа, умер Дед Мороз»

словесная констатация обновления — освобождения природы от прежнего состояния.

Таким образом, недостаточно сказать, что некрореализм изучает жизнь после смерти. В центре его внимания скорее процесс — воля, сознательное стремление жизни через смерть. Именно этим можно объяснить пристальное внимание художника-некрореалиста к бунтарям — романтикам суицида, которые, не желая быть заложниками всевластной смерти, сочиняют из любых подручных деталей хитроумный атрибут самовластия — орудие самоубийства, тем самым персонифицируя смерть. Другим примером героев-бунтарей выступают аномальные герои некрофильмов, пытающиеся перемолчать смерть своим молчанием или

«искушающие» ее своей повышенной (в том числе групповой) маскулинностью. Нетрудно заметить общий характер их стремления — приручить смерть, сделать ее посредником, обновляющим фильтром к иному качеству пребывания, которое так же будет характеризоваться, как воля — как свободное состояние.

Между фильмами Юфита «Папа, умер Дед Мороз» (1991) и «Воля» (1994) почти три года занятий художественной фотографией, результатом которых стал целый ряд фотокомпозиций и новый художественный статус — фотохудожника. Сразу же отмечу, что фотография ни в коей мере не рассматривалась художником-некрореалистом как «танатография», а скорее представляла интерес как «компромисс между консервированием и смертью» (Метц), то есть как своеобразная дуалистическая данность, аномалия, вступившая в сделку со смертью ради сохранения жизни.

Причем общая особенность всех фотоснимков состояла в том, что каждый из них порождался кино, а точнее, кинопленкой, генерирующей дальнейший отбор фотообразов. Последние, в свою очередь, оказывались исходным материалом для создания иной образной системы — фотокомпозиции. А «воля случая» замещалась «художественным жестом». В конце концов, если «мир вовсе не обязан останавливаться и застывать перед фотографом, чтобы тот мог произвести отбор картины» (Арнхейм), то и художник вовсе не обязан отказываться от поиска возможности преодолеть динамику и изменчивость мира. Кино, а точнее, подвергнутый расщеплению план-эпизод, этот фрагмент мировой изменчивости и одновременно «завершение фотографической объективности во временном измерении» (Базен), безусловно открывает для художника огромные возможности для «осмотра» реальности. Идею подобного (анатомического) подхода к кино когда-то предлагал и Беньямин, очарованный одной из его «революционных функций», которая заключалась в «идентичности» художественного и научного использования фотографии, которые до появления кино по большей части были разъединены. Далеко немаловажным был сам процесс создания некрореалистического «вещества для расщепления» — плана-эпизода (большей частью 16-мм камерой). Он ничем не отличался от начального этапа съемки некрофильма: коллективные выезды на природу, разыгрывания-импровизации разного рода суицид-действ и оргий, а сам характер съемки, облюбованный поздним некрокинематографом времен «Папы...», позволял реальности «оставаться собой» (словно под контролем егеря дорастать до смерти). Подобное культовое отношение к собственным традициям, культивирующим природу и смерть, заявляло о страстном желании художника оставить на пленке то, что Беньямин определил бы как «уникальная ценность подлинника», сохранить ауру некросреды.

Итак, технический трюк (применение кино-

Фотокомпозиция «Остывший очевидец»

камеры вместо фотоаппарата) позволял преодолеть фатальную необходимость делать ставку на невероятный случай, обусловленный неподконтрольной техникой. В дальнейшем же творческий процесс приобретал характер «студиума» Барта и протекал как «изучение» кинопленки (конгломерации фотообразов), завершаясь, как правило, только одним из множества снимков. Естественно, что Юфит уже не был фотографом, а являлся, скорее, постановщиком исследовательского эксперимента, что, в свою очередь, соответствовало традиции «научного метода некрореалистов». (В живописи В.Кустов, в области некротекста — В.Мазин.) Кстати, в предшествующих фильмах Юфита тема «невиданного по значению эксперимента», проводимого неизвестно как, неизвестно кем в «Рыцарях поднебесья», по-своему мотивировала аномальные поступки персонажей, а в картине «Папа, умер Дед Мороз» тотальное исследование среды персонажами и субъективной камерой было, собственно, стержнем действия.

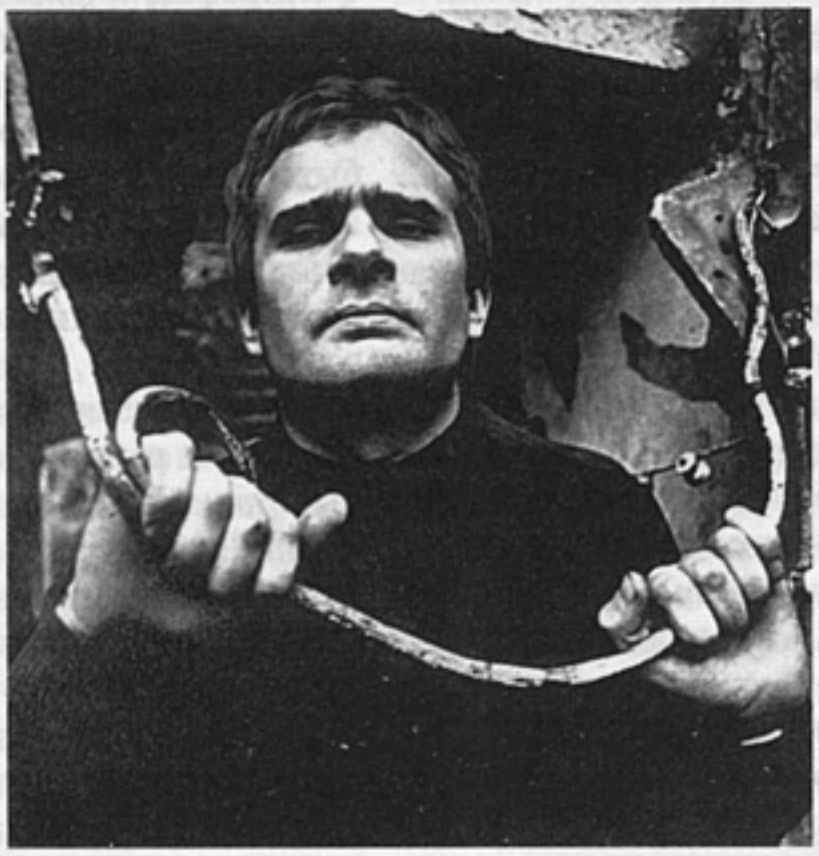
Итак, художник выбирал кадрик, производил выкадровку и увеличивал его до огромных размеров, подводя сколок реальности под увеличительное стекло. Однако, лишенная некродлительности кино, «эманация прошедшей реальности» (Барт о фотографии) неожиданно выказывала невиданную волю к жизни. Содержание фотографического изображения, «большей частью передаваемое визуальными намеками и аппроксимациями» (Арнхейм), с огромной силой демонстрировало свою гипнотически-эротическую притягательность. Навсегда затаив в себе похищенное пространство прошлого (мумифицировав его), фотография-фетиш настаивала на влиятельном присутствии отсутствующего и на его жизнеустойчивости.

Но, как запечатление единого мгновения, она никак не могла соответствовать некрореалистической доктрине о смерти как переходе, не-последнем событии (не-последнем «открытии бытия»). Прием фотокомпозиции лишал фотографию индивидуальной силы как мумифицированного мгновения. Выводил ее в качестве одной из фаз некропребывания. Кроме этого, еще одна особенность фотографии — быть ко всему прочему бумажным прямоугольником с отсутствующей изнанкой — гарантировала композиции качество орнаментального образования, только поддерживающего «фазовое равновесие», окончательно аннулирующего власть отдельно взятого снимка. Кстати, если вспомнить ранние живописные работы Юфита, то они также запечатлевали процесс смерти-инициации через орнаментальное изображение сцепки суицидных игр антропоморфных (аномальных) существ.

Длительная деструкция, лежащая в основе образования «произведения некропрактики», сопровождается следованием художника-некрореалиста (осознающего себя потенциальным братом «произведений некропрактики») заповеди: не навреди. Этот страх смерти обы-

денной (конца некротворчества) приводит его к приветствию цикличности — гаранту бесконечности. Так, условия цикличности воссоздавались: в замкнутых орнаментах вокруг центра (солнца, луны) на холстах Юфита; в строгих квадратах работ Владимира Кустова; в констатации смерти Деда Мороза и «жизни» Папы в семантике названия «Папа, умер Дед Мороз» и, наконец, в короткометражном фильме «Воля».

Фильм Евгения Юфита «Воля» на первый взгляд представляется как потенциальный материал для фотокомпозиций. Содержащиеся в нем план-эпизоды (чуть больше десятка), кажется, сохраняют в себе еще меньше смысла, чем его могла утаивать «осмысленная» монтажом реальность. Фильм заставляет вспомнить одно из многочисленных определений фотографии Метца: «Место, от которого взгляд отвлекся навсегда». Камера Юфита (этот фильм он снимал сам, без оператора), словно метцовский фотоаппарат, приковывает к магической замкнутости пространства в объективе. Его границы, увековеченные длиной плана-эпизода, бесстрастно сжимают участочки реальности, словно погребают их заживо. Неодолимая власть границ (четырехугольных черных рамок) микширует и успокаивает всколыхнувшееся было волнение по недостающей нарративности и надолго становится заместителем сюжета.



Евгений Юфит

Каждый участочек в черной рамке кажется абсолютно недосягаемым для «иного», выглядит заспиртованным своими собственными парами. Чего бы ни делали в фильме особи мужского пола (по замечанию В.Мазина, в мужском дискурсе — не некродискурсе — смерть и женщина приведены к общему знаменателю, что выносит женское начало за пределы изобразительных возможностей, за пределы мужского мира): участие в оргиях, сооружение механических орудий суицида, освобождение от одежды, успокоение на земле и т.д., — их любое усилие в протяженной неподвижности плана-эпизода воспринимается волей к воле, продвижением сквозь тотальное бессилие. И только насильственно-механический монтаж обрывает волевой жест и словно заключает все в прозрачный кадр-пробирку. Складывается впечатление, что фильм представляет собой совокупность черно-белых «экспонатов» кунсткамеры. В подобном раскладе настоящим ударом воспринимается последний план-эпизод с медленным появлением из мрака серпа луны, который неожиданно семантически отсылает к первому кадру, где полная белая луна мрачно взирала из глубины каменного гроба коридора. Наконец-то «совокупность пробирок» семантически преобразовывается в цикл и освобождает глаза от магической власти границ, а наше сознание констатирует «циклограмму» — и, тем самым, жизнь.

Звучащее слово — первый признак homo sapiens(a) — из (некро)-мира «Воли» не поступает. Только спонтанные движения губ персонажей транслируют короткие и странные фразы-титры, которые, подобно характеристикам непонятного состава герметичной пробирки (будучи при этом немецкими), размещаются прямо на прозрачной поверхности кадра.

Юфит, безусловно, последний из последних от архаики визуальной магии «великого немого». Его «Воля» — ярчайший этому пример. Она убеждает в том, что некрокинематограф навсегда расстался с пеленками сеннетовского sleapstick времен «Санитаров-оборотней» и «Весны» и перешел к закреплению в истории иной, совершенно особой кино(фото)пластики, принимая к сведению разве что немногословный «запредел» дрейеровского «Вампира» и почти мистическую первобытность камеры Мурнау.

Другой

В самом авторитетном из зарубежных киносправочников — «Кинословаре» американца Эфраима Каца — имя Джона Джоста не значится.
Это же имя ни разу ни при каких обстоятельствах не мелькало в списках номинаций на «Оскара» (о списках победителей мы уже не говорим).
Сам он, Джон Джост, живет нынче в Португалии со своей женой Терезой Виллаверде, тоже кинорежиссером.
А еще недавно он жил в Италии. Уже двух-трех таких разрозненных фактов более чем достаточно, чтобы понять: Джон Джост, хоть и стопроцентный американец, но «чужой среди своих». И одновременно «свой среди чужих», ибо вряд ли можно найти столь американского режиссера, если учитывать степень искусного проникновения Джоста в менталитет обитателей великой и такой простой одновременно заокеанской державы.
Словом, Джост — из «независимых». Он один из тех, кто, как может, заполняет ту же нишу в кино, что и когда-то Кассаветес, Морисси, а теперь — Хартли, Джармуш, Кевин Смит, Сэйлз, Тарантино.
Причем, в отличие от двух последних, еще не так давно щеголявших дешевизной своих проектов, а ныне успешно штурмующих бастионы Голливуда, Джост демонстративно не удостаивает неприступные лос-анджелесские крепости даже беглым взглядом. И это не какой-то там капризный соллипсизм одиночки, снявшего один из последних своих фильмов FRAMEUP, «Ловушка», или «Инсценировка» (вариант эстетствующих московских видеопиратов) за какие-то копейки, переводя изображение видеокамеры HI-8 на кинопленку. Если бы не поразительный эффект его минималистских опусов, вряд ли Джост смог бы выделиться на фоне сонма таких же синефилов, чьими картинами бывает что заполняются программы щедрых на похвалы и призы европейских кинофестивалей так называемого «независимого» (или авангардного, или параллельного, или свободного, или маргинального, или какого-то там еще ДРУГОГО) кино. Важна в данном случае не наклейка, ибо подчас фильмы такого рода наклейками и исчерпываются, а важно, что Джост среди этой фестивальной братии уникален. Это, надеюсь, станет ясно и нашему читателю после нижеследующей публикации, как ни грустно в подобном случае сетовать на отсутствие картинки, без которой восприятие его изощренного искусства выглядит неизбежным паллиативом.
У москвичей, впрочем, была возможность посмотреть эту картину по каналу «ТВ6 МОСКВА», лукаво показавшему FRAMEUP чуть ли не в два часа ночи, чтобы не снискать обвинения в порнографии у той аудитории, которая не знакома с репертуаром фестивалей «независимого» (свободного, авторского, маргинального, etc.) кино в маленьких городках Европы.
Джост не просто уникален, он уникален в способности извлекать эту уникальность из банальности, из приевшегося в своей доступности царства Макдональдсов и чизбургеров, придорожных столбов и разделительных полос на автострадах. Он вглядывается в нехитрый скарб проститутки, который в иронически-

мультипликационном броуновском движении вдруг станет замысловатым аккомпанементом к ее незамысловатому монологу.
Если метрополисоподобная громада Голливуда с тысячами ее прислужников стремится придать машине кино любое возможное коммерческое ускорение, то Джост замедляет ее ход, пытаясь чуть ли не разобрать ее на части. Ему важна чистота, несуетность взгляда на сплошь замифологизированную Америку.
Картина FRAMEUP — это как раз и есть зловещая пародия на комиксовое сознание, обретающее в интерпретации Голливуда порой чуть ли не эпические формы, это матрица изнанки сознания этих самых простых американцев, потребителей «Бэтмена», чья простота, как это хорошо известно каждому, неизмеримо хуже воровства.
Собственно, на первый взгляд ничего тут особенно нового нет, и это road movie примерно в таких же декорациях разыгрывалось в кино не раз и не два. Недавний пример лежит на поверхности: нечто подобное разыграно с бессмысленно исполинским размахом самим Оливером Стоуном в «Прирожденных убийцах», где уже и не знаешь, кто кого убивает: герои — героев или автор — зрителя. Хотя новое, разумеется, есть. Как ни смешно прозвучат мои слова во времена гибели авторского кино, это — язык. Способ джостовского повествования остраняет очевидную банальность сюжетного посыла, социальных мотивировок (рабы телевизионной имиджелогии тупо, после очередного полового акта, совершают убийство, за что так же тупо расплачиваются собственными жизнями. Сколько же потратил Стоун миллионов долларов, чтобы разыграть, в сущности, те же самые карты!), за игрушечностью анимационных виньеток, диковатыми титрами, за наивистской фронтальностью композиций, за лубочной символикой татуировок, пепельниц, стаканчиков из-под кока-колы, трескучих шлягеров, золоченых сумочек Бет-Энн, зеркальных очков Рикки-Ли — за антиувлекательностью нарративного принципа FRAMEUP, корнями уходящего в Годара и литературу потока сознания, видится некая неколебимая твердь метафизического морального императива, к которому герои FRAMEUP не в силах приблизиться. Они — лишенцы, жертвы, они, в сущности, не принадлежат себе, будучи составлены из обшарпанных, уцененных микродеталей бытия. Их кое-как собрали и поставили на конвейер, и, даровав им мнимую свободу без моральных обязательств, общество точно так же аккуратно и жестоко эту свободу у них и отбирает. С жизнью впридачу.
Впрочем, темы FRAMEUP — не единственные в творчестве пятидесятидвухлетнего Джона Джоста, у него есть среди прочих, скажем, такой фильм, как «Постель, в которой ты спишь». Анализ его потребовал бы от нас других аналогий и ассоциаций. Есть и еще одиннадцать полнометражных и двадцать два короткометражных фильма.
Но о них — когда-нибудь в следующий раз. Сейчас — «Ловушка», или «Инсценировка», или «Ложное обвинение» (так назвали фильм на КИНОТАВРЕ-94, где творчество Джоста стало впервые доступно российской публике).
Словом, FRAMEUP. Фильм, из которого без труда можно извлечь простой, почти банальный смысл. Сложнее и увлекательнее почувствовать неуловимость этого смысла.

Петр Шепотинник

ДЖОН ДЖОСТ

Ловушка

ДВЕНАДЦАТЬ ШАГОВ К НЕИЗБЕЖНОМУ КОНЦУ

Начальные титры на фоне меняющихся пейзажей: унылая, со скудной растительностью и выжженной солнцем травой местность, пересекаемая то лентой шоссе с проносящимися по нему автомобилями, то железнодорожными рельсами, по которым неторопливо ползет бесконечно длинный состав; поселки и городки, с которыми так или иначе связаны биографии героев. Шум ветра, безжалостно треплющего ветки на деревьях и кусты.

Музыка.

Титр: 1.XI.85

1. Он: Рикки-Ли

Крупный план: защелкивающиеся на заломленных за спину руках наручники.

Во весь экран — две черно-белые фотографии Рикки-Ли: в профиль и анфас; такие снимки делают в тюрьме. Мы видим их все время, пока шериф за кадром читает полицейское досье Рикки-Ли Грубера.

«Ловушка». Рикки-Ли — Хоуард Суэйн

Ш е р и ф: Рикки-Ли Грубер, известный также под именами Бобби Блейн, Джекки Джексон, Джекс и Тедди Болз. Родился 16 мая 1959, Уолла Уолла, штат Вашингтон. Пользуется удостоверениями личности № 221 58 0032, 491 56 9927, 557 26 7706. Завсегдатай баров, притонов на западном побережье; часто появляется на курортах. Любитель женщин; одевается небрежно, в

«ЛОВУШКА» («FRAMEUP»)
Автор сценария, режиссер, оператор, аниматор Джон Джост. Звукооператоры Джон Джост, Анн Мари Мигель. Композитор Джон Инглиш. В ролях: Нэнси Карлин (Бет-Энн), Хоуард Суэйн (Рикки-Ли). Henry Rozental, Complex Co. США. 1993.

спортивном стиле; предпочитает спортивные машины, расплачивается преимущественно крупными купюрами. Судимости: за кражу автомобиля, вооруженный грабеж, мошенничество, хранение наркотиков, подделку чеков. Разыскивается за угон машины и нарушение правил условного освобождения. Возможно, вооружен.

К концу закадрового монолога шерифа фотографии «оживают»: шевельнулись веки, дрогнули губы; «оба» Рикки-Ли одновременно начинают говорить, левый — с яростью, время от времени ударяясь головой о стену, правый — отстраненно, на одной невыразительной ноте. «Левый» Рикки-Ли, произнося последние фразы, поворачивается к зрителю. У него неприятное лицо, усы, реденькая бородка.

Р и к к и - Л и *(в профиль)*. К черту, к черту! Дерьмо! О Боже! Не могу поверить! Дерьмо. Мудак. Дерьмо. Черт. Мудак, так влипнуть! Дерьмо. О Боже! Хоть бы хорошенькая была! Черт, если б у нее хоть буфера были нормальные и смазливая рожа. Но ради такого дерьма... О Господи! Это же... Ну, подошла она к твоему столику, а у тебя сразу вскочил?!

Черт. Ничего лучше не мог придумать. Дерьмо. Бля.

Дешевка безмозглая.

Подклеил дерьмовую кретинку в дерьмовом Айдахо...

Черт! И как тебя угораздило так вляпаться, бля!

О Боже, нет, нет, бля.

Ты, там, заткнись. Заткнись, не то я тебе врежу по яйцам.

Ах, «когда я был маленький, мы играли в ковбоев и индейцев, и я любил смотреть, как бежит вода в ручье». Заткнись, падла. Твою мать!..

Нет, нет, черт!

Чего пялишься, бля? Дай сигарету.

Р и к к и - Л и *(анфас)*. Знаешь, в детстве я любил ходить в горы. Сидел у ручья, смотрел в воду и слушал, как ветер шумит в ветвях. Ты никогда не видела такой чистой воды. А мы с ребятами, как все пацаны, по крайней мере деревенские, играли в ковбоев и индейцев, и мне нравилось быть индейцем — можно ездить верхом, набрасываться на людей исподтишка, как гром с ясного неба; мы думали, все индейцы такие, ведь у них вроде свои правила, и они могут делать то, чего нельзя другим, ковбои — хорошие, а индейцы — плохие. Так что, если в игре ты индеец, хорошего от тебя никто не ждет, и я всегда считал, что это очень забавно. В общем, мне с самого начала нравилось поступать плохо. Это у меня в крови. Я сидел у ручья, смотрел в воду, ветер шумел у меня в ушах, а я думал, как здорово делать разные гадости.

Например, растоптать рыбку, или оторвать у бабочки крылья, или кинуть в муравейник горящую спичку. Однажды я поджег соседскую кошку. Боже, как она выла! Потом сдохла, а я ничего не почувствовал. Честно признаться, мне этого показалось мало, я собирался ее изжарить, отнести соседям и сказать, что это кролик. Если с дохлой кошки содрать шкуру, она будет почти как кролик, ну, не считая ушей и задних лап.

2. Она: Бет-Энн

Пока Бет-Энн ведет свой неторопливый рассказ, рядом с ее неподвижным лицом на экране поочередно возникают различные предметы: женская рука то кладет, то забирает со стола губную помаду, пудреницу, тушь для ресниц, заколки и прочие женские мелочи. Фотографии — индивидуальные и групповые, цветные открытки. Одновременно в верхнем углу появляются выводимые невидимой рукой строчки: это письмо от Лайзы, подруги Бет-Энн; разобрать мелкие буковки невозможно, но письмо до конца «дописывается» на экране.

«Ловушка». Бет-Энн — Нэнси Карлин

Письмо

Дорогая Бет-Энн, да, время, и вправду, летит, мы меняемся, взрослеем, но у меня есть такой уголок в памяти, где я бережно все храню, и ты там занимаешь немалое место. Я буду вспоминать тебя всегда, когда только подумаю о «старых добрых временах». Не такие уж и добрые они были, тогда, я считаю, было нелегко взрослеть. И все же мы закончили школу и вырвались на свободу. Теперь перед нами вся жизнь, и дальше... как знать... Но я уверена: жизнь у тебя будет прекрасная. Может быть, мы, после того как обе выйдем замуж и много лет проживем в любви и согласии, однажды случайно встретимся и, как сейчас, будем вспоминать прошлое. Конечно, в нашей дружбе не все было гладко, но ты останешься в моей памяти как одна из лучших подруг. Я вижу, что у тебя с Джо все хорошо, и очень за тебя рада. Мне со Стивом тоже хорошо, и расстаться с ними, наверно, будет ужасно тяжело, правда? Я не сомневаюсь, что ты найдешь потрясающе интересную работу. Мы с тобой раз и навсегда избавимся от наших детских страхов! Куда бы тебя ни забросила жизнь, не забывай меня и нашу келлогскую школу.

Всегда любящая тебя Лайза.

Б е т - Э н н. Лучшим в моей жизни был 77-й год, когда я заканчивала школу в Келлоге — до того, как закрыли шахту и все в городе пошло кувырком. Я была капитаном болельщиков, и наша баскетбольная команда чуть не выиграла региональные соревнования, но в полуфинале продула команде Сан-Мариса. Тогда я впервые переспала с парнем, это был Джо Гарли, капитан команды, и мы встречались шесть месяцев и двенадцать дней, но потом ему надоело, и он пригласил на выпускной вечер Эллен Дейкинс. Она была намного моложе меня, зато сиськи у нее были гораздо больше, а для Джо, видно, это было главным. Никогда не думала, что я буду так переживать, руки хотела на себя наложить, но потом поговорила с нашей психологичкой, и она меня убедила, что пока кончать с собой нет никакого смысла. Спать с Джо было довольно приятно, хотя в первый раз было больно, наверно, потому, что у него не хватало терпения, и он сразу навалился на меня и давай. Понадобилось некоторое время, пока я привыкла и мне стало это нравиться. Но тут он меня бросил. Потом я познакомилась с Тедом, и вначале было прекрасно, а потом все пошло вкривь и вкось. Вот почему для меня 77-й — самый лучший год, тогда, по крайней мере, хоть что-то хорошее было: баскетбол и Джо, и поездки на все соревнования. Один раз я, правда, изменила Джо с Билли, правым защитником, но это не в счет, потому что он меня напоил, а потом ничего никому не сказал, и я тоже никому не стала рассказывать, и получилось, вроде ничего и не было. Я даже ничего не запомнила, кроме того, что это произошло. А Джо мне нравился потому, что был капитаном и научил меня разным штукам, и подарил мне на день рождения котенка — это было через неделю после того, как мы начали встречаться. Котенок был черненький, махонький, месяца два или еще меньше. Но тут оказалось, что у мамы на кошек аллергия, и пришлось отдать котенка ему, то есть Джо, а его старшая сестра, студентка, не заметила, как он залез в сушильную машину и сварился. Это было ужасно, я проплакала целую неделю, ревела на всех уроках, но потом решила, что глупо так горевать из-за кошки. Я вообще часто плачу по пустякам. Например, ревела, когда на распродаже кондитерских изделий после хорового концерта никто не покупал мои ореховые пирожные, вообще-то неудивительно, потому что они снизу здорово подгорели, но я надеялась, что миссис Мур их даже не выставит на стол из-за того, что я якобы напоила Линду, когда мои предки уехали на неделю. А сколько было шума, когда мне закрыли счет в банке, потому что я слишком много раз превышала кредит. И всего-то я перебрала триста долларов, но они прямо взбесились. У меня было ощущение, что в жизни я буду заниматься чем-то важным, но чем именно, я не могла себе представить. Мне проще было идти за кем-нибудь и пользоваться чужими мозгами, обычно это бывал парень, который очень нравился всем девчонкам, но почти всегда оказывался подонком. Я никогда об этом не думала, разве что... не знаю. Иногда мне кажется, я вообще не умею думать.

3. Пикап

Во время последующего закадрового монолога Бет-Энн, изредка перебиваемого репликами Рикки-Ли, на столе (в закусочной) появляются: пачка сигарет, пепельница, мужская рука с двумя

перстнями, сигарета, зажатая пальцем, чашка кофе; рука высыпает в чашку молоко из пакетика, сахар; потом, когда Бет-Энн умолкает, мы видим других посетителей закусочной за длинным столом, слышим невнятные обрывки беседы.

Бет-Энн *(за кадром)*. Я работала в Кер д'Алин, штат Айдахо, официанткой в забегаловке на Шерман-авеню, зарабатывала гроши. Он зашел пообедать. Я увидела, как он подъехал в красном «камаро», вышел и сел за мой столик. Первое, что он сказал...

Рикки-Ли *(за кадром)*. Да ты милашка.

Бет-Энн *(за кадром)*. ...и я отошла. И больше, правда, ни слова не было сказано. Вечером я пошла к нему в мотель, и мы до рассвета занимались любовью, и я проспала весь день и опоздала на работу, и он сказал...

Рикки-Ли *(за кадром)*. Плевать на работу.

Бет-Энн *(за кадром)*. И я плюнула. Это была любовь с первого взгляда...

Бет-Энн, продолжая свой рассказ, в ванной чистит зубы, подводит ресницы. Из комнаты доносится голос Рикки-Ли на фоне какой-то радиопередачи.

Бет-Энн *(за кадром)*. Следующий день мы провели в том же мотеле, который назывался Вест-Сайд Мотель и выходил на бульвар в западной части города, неподалеку от автострады, и

«Ловушка»

он купил нам махровые полотенца и купальные халаты: синие, очень мягкие, пушистые и страшно уютные. Такой он был. А потом говорит, что должен мне что-то сказать. Только тогда он сказал, что сидел в тюрьме. А я спросила, почему у него нет татуировки, я думала, у всех, кто сидел, должна быть. Что-нибудь вроде «Не забуду мать родную», или «Рожден, чтобы сгинуть», или «Бешеный», или «Тоска зеленая», или девушка с большой грудью, или сердце, пронзенное стрелой, а иногда даже с каплей крови. А он сказал, что не любит татуировок, потому что это как бы метка, а он не хочет быть меченым. Он за словом в карман не лез. Мне это нравилось. Ну правда, кому охота быть меченым?

Рикки-Ли *(за кадром)*. Пожалуй, раньше я таких, как она, не встречал. Наивная, ну просто ребенок. Это, конечно, нехорошо, можно подумать, я совратил малолетку, но я не в этом смысле, хотя и в этом смысле она была какая-то такая, очень нежная... короче, была хороша... Казалось, она никогда не жила в реальном мире. По крайней мере в таком, в каком я всю жизнь прожил. Ее радовали какие-то пустяки, я только диву давался, наверно, поэтому мне хотелось, чтобы у нее было все. И это была большая ошибка. Никогда нельзя чужие мысли принимать за свои.

Комната в мотеле. Рикки-Ли в темных очках, с сигаретой. Бет-Энн приходит из ванной; она в майке и трусиках.

Бет-Энн. Куда это уводят красный «камаро»?

Рикки-Ли. Пришлось с ним расстаться.

Бет-Энн. Как это — расстаться?

Р и к к и - Л и. Ну, понимаешь, надо было его отдать. Не моя машина. Я ее взял на время, а теперь вернул.

Б е т - Э н н *(за кадром)*. Ты сказал, мы поедем к океану. Мне ужасно хочется увидеть океан.

Р и к к и - Л и. А мы и поедем. Я достал «пикап». Это, конечно, не то, что «камаро», но и не так уж плохо.

Б е т - Э н н *(за кадром)*. Какой «пикап»?

Р и к к и - Л и *(за кадром)*. Да такая японская жестянка. Небольшой автомобильчик, но бегает отлично.

Б е т - Э н н. А я смогу сидеть рядом с тобой?

Р и к к и - Л и. Ты обязательно будешь сидеть со мной рядом.

Б е т - Э н н. Это будет замечательно.

Р и к к и - Л и. Да, просто замечательно.

Б е т - Э н н. Давай трахнемся. *(Ложится на диван.)*

Р и к к и - Л и. Угу. Давай трахнемся. *(Ложится на нее.)*

Б е т - Э н н. Твой пояс царапается, Рикки-Ли.

4. Уолла Уолла

Стол, на котором во время монологов Рикки-Ли и Бет-Энн один за другим появляются разные предметы: пепельница, быстро наполняющаяся недокуренными сигаретами, спички, открытки — видовые, с кадрами из мультфильмов, с изображениями экзотических животных, порнографические. Игрушечная красная машинка ездит взад-вперед по столу. Невидимая рука листает страницы иллюстрированного журнала.

Р и к к и - Л и *(за кадром)*. Я думаю, место, которое называется Уолла Уолла, ничего хорошего не заслуживает. Уолла Уолла, штат Вашингтон. И звучит по-дурацки. Небось, назвали в честь какого-нибудь поганого индейца. И на город-то не похож... Хотя, должен признаться, Палоуз мне нравится. Палоуз... красотища, он как будто лежит во впадине между женскими грудями, большими мягкими холмами, или внизу живота и оттуда спускается в заросли... Палоуз — это да. Но Уолла Уолла... Уолла Уолла всегда припасает для меня дурные вести. Уолла Уолла — дыра, дебильные одноклассники, сраные фараоны. Город-тупик. Я не мог дождаться, пока оттуда вырвусь.

Б е т - Э н н *(за кадром)*. Я толком не знала, чего хотела. Хотя была уверена: того, что мне хочется, нет ни в Кер д'Алин, ни в Спокейне, ни в Келлоге, ни в Уоллесе, вообще ни в одном месте, где я жила. Мало радости обслуживать шоферюг-дальнобойщиков, когда каждый норовит ущипнуть тебя за задницу, а ты должна делать вид, что тебе это приятно, — ничего приятного в этом нет. И ничего хорошего не было с Тедом, с которым мы обвенчались, чтобы всю жизнь «делить горе и радость», и прожили целых шесть лет, и было одно только горе и никаких радостей, и в конце концов, хотя я все делала по дому и почти все время сама оплачивала квартиру, он вдруг заявил, что я стала совсем никудышная, и вообще он нашел девушку, только что закончившую школу, и сиськи у нее не отвисшие, короче, что он уходит, и даже не потрудился подать на развод, а я сунулась было к адвокату, но это оказалось слишком накладно, в общем, мы до сих пор не разведены, но я видеть его не хочу, ни его, ни его девку, и, надеюсь, никогда не увижу. От одного этого можно свихнуться и хочется убежать на край света. И слава Богу, что так вышло, лучше мне его никогда не видеть. Не знаю, что бы я сделала, если б увидела.

Р и к к и - Л и *(за кадром)*. Вообще-то у меня в Хэнфорде была подружка. Мы были вместе... чуть ли не целых два года. Я без нее минуты не мог пробыть. Вы не представляете, как она любила это дело. Горячая была — огонь! Иногда мне казалось, что она начинена ураном и еще всякой всячиной, точно атомный реактор. А какая потрясная у нее была дырка. Просто кайф! Мы расстались, но отношений не порвали. Со мной такое впервые случилось — обычно я с бывшими дела не имею. Наверно, эту огненную дырку не мог забыть. Стоило только о ней подумать, и мой прибор уже был готов. Какая была манда, как она тебя обхватывала и прямо засасывала, а потом выталкивала. Никогда не забуду. Последний раз я услыхал о ней года три назад, она мне написала, что у нее рак, а я даже не ответил. Рак. Кому охота думать о раке? Я, когда узнал, пошел к врачу и спросил, можно ли подцепить рак, если с кем-то трахаешься, и он сказал, что нет. Теперь она, наверно, уже умерла.

Бет-Энн *(за кадром)*. Честно говоря, мне всегда хотелось побывать в Диснейленде, но так далеко меня не заносило. Даже в Калифорнии я никогда не была. Хотя мне всегда казалось: Калифорния — то, что мне нужно. Калифорния — рай. Я мечтала туда поехать, и заехать в Голливуд, и посмотреть на тротуар, где все эти звезды оставляют в асфальте отпечатки рук. Кажется, это называется Аллеей Звезд. Я себе представляла, как кладу руку на то место, куда клал свою Брюс Уиллис. Или Кевин Костнер. Воображала, как бы это выглядело. Прямо мороз по коже. Как ты думаешь, Рикки? Мы сможем поехать в Голливуд? Это ведь не очень далеко. А, Рикки?

5. Тихий океан

Смутный профиль Бет-Энн, проступающий сквозь толщу воды. Безбрежная поверхность океана слегка колышется.

Рикки-Ли *(за кадром)*. Ее звали Бет. Это от Вифлеема — его ведь называют Бетлехем, — где родился Христос. Родители сказали ей об этом, когда она была совсем еще маленькая. Не понимаю, зачем понадобилось давать такое имя — трудно жить, зная, что ты каким-то боком связана с Христом, этакая необычная девчонка, чуть ли не святая. Жить, когда на тебя давит эта святость... кошмар, волей-неволей станешь такой мразью, как Мадонна или католические шлюхи из нашей школы. Мы их дразнили Скиппи: они под тобой размазывались, как арахисовое масло. Вообще толстушки давали охотнее других. Мы их называли Плюшками. Бет. Ну и имечко. С таким именем нельзя не сбиться с пути, это уж точно. *(Обращается к Бет.)* Бет, хочешь поехать к океану? Через штат Вашингтон или Орегон, вдоль побережья? Хочешь?

Бет-Энн. Еще бы. Я всего один раз была на океане, мне было восемь лет, и я почти ничего не помню. Я видела Миссисипи и озеро Флет Хед и ездила на водохранилище Хангри Хорс, но на океане была только один раз и мало что запомнила. Я вообще из детства почти ничего не помню.

Во время последующего диалога на экране попеременно, после затемнения, появляются Рикки-Ли и Бет-Энн — всякий раз на фоне других обоев и в другой одежде; Рикки-Ли с неизменной сигаретой, в темных очках.

Рикки-Ли. А теперь ты поедешь к океану. Мы поедем к океану.

Бет-Энн. С тобой я куда угодно поеду, Рикки-Ли.

Рикки-Ли. Куда угодно?

Бет-Энн. Хоть на край света.

Рикки-Ли. Серьезно?

Бет-Энн. Я ведь уже сказала.

Рикки-Ли. А в ад со мной пойдешь?

Бет-Энн. Ты что, собрался в ад?

Рикки-Ли. Думаю, кое-кто так считает.

Бет-Энн. Там будет здорово, Рикки-Ли?

Рикки-Ли. Там будет жарко.

Бет-Энн. А как жарко? Как в огне или... ну, понимаешь... мы будем все время трахаться?

Рикки-Ли. Трахаться будем. Без передышки. Думаю, там, внизу, только этим и занимаются, хотя, возможно, одновременно в тебя тычут вилами или еще какой-нибудь хреновиной. Ты когда-нибудь видела картины одного малого по фамилии Брейгель? Он рисовал ад. Он был фламандец.

Бет-Энн. А мне с тобой будет жарко?

Рикки-Ли. Нам с тобой будет очень жарко, Бет-Энн. Клянусь.

Бет-Энн. Я люблю тебя, Рикки-Ли. Ты — то, что мне нужно. Об этом я всю жизнь мечтала.

6. Настоящее

Рикки-Ли и Бет-Энн в машине; Рикки за рулем. Молчат. Играет радио. На лице Бет-Энн — во время ее мысленного монолога — сменяются какие-то чувства; усталое лицо Рикки-Ли бесстрастно.

Бет-Энн *(за кадром)*. По-моему, любовь — это что-то вечное, за что не жалко заплатить любую цену, я имею в виду настоящую любовь, которая подкрадывается и хватает тебя за шиворот, и уже никогда не отпустит, и будет тобой командовать, и все у тебя отнимет, ничегошеньки

не оставит. И тебе станет страшно, потому что ты почувствуешь: такое бывает только раз в жизни, а если этому придет конец, все остальное поблекнет и потеряет смысл, как глупая шутка. Поэтому нужно быть очень осторожной и не поддаваться, пока не поймешь, что это настоящее, — ведь настоящее случается только однажды, а все, что наступит потом, будет просто пустой оболочкой, а внутри этой пустой оболочки сохранится то, что у тебя было и что ты потеряла, ты будешь жить, как в дурном сне, напоминающем, как много у тебя было и как мало осталось. Только этого надо бояться, и я боялась, всю жизнь боялась ошибиться, боялась, что парень, который мне нравится, окажется подонком. А когда приходит настоящее, ничего больше не нужно и для страха не остается места: просто что-то на тебя наваливается и держит, и ты уже ничего не сможешь поделать, да и не захочешь, а захочешь с этим кинуться в пропасть, глубже которой не бывает. Вот так: любовь — безумие, и ты сходишь с ума, и вместе с тобой сходит с ума весь мир. Господи, мы не могли оторваться друг от друга.

Р и к к и - Л и *(за кадром)*. Она так и не поняла, что с ней стряслось. Точно ослепла и перепутала шок с любовью. Только о любви и говорила, будто ничего другого не существует.

Бет-Энн открывает книгу; во время монолога Рикки-Ли она читает.

Р и к к и - Л и *(за кадром)*. Если кто-то считает, что секс — это любовь, пускай так оно и будет. Казалось, она никогда не насытится. Вымотала меня подчистую, хотя обычно я ого-го, все всегда были довольны, но она меня измочалила. Я не жалуюсь, но без конца впендюривать... а она стонет и чуть ли не кричит: «Любовь, любовь, любовь». Видно, свихнулась на идиотских романах, которые продаются на каждом углу, с этаким неотразимым мускулистым Реттом Батлером на обложке и грудастой бабой в платье, которое ничего не прикрывает... Читаешь эту белиберду, и через каждые пять страниц герой запускает руку бабе под юбку и стаскивает трусики, а потом оба все с себя скидывают, и он на нее наваливается, и она задыхается и трепещет, и чувствует его сильные руки или твердый конец, и теряет сознание, когда он ее протыкает, и они трахаются без передышки, и у нее все мокро, а у него твердо, ее язык у него во рту, и он пыхтит, как паровоз, и она в исступлении, трах-тарарах, и оба в раю, а дальше опять бессмысленная бодяга, а через четыре или пять страниц они снова распаляют друг дружку, и она сосет, и он сосет, и ее груди набухают, и соски твердеют, и он сует руку ей в промежность, и пальцы у него мокрые, и, о Боже, она опять заводится, и все начинается сначала... Пожалуй, в этом все дело, она начиталась таких книжонок, и вся эта чепуха накрепко втемяшилась ей в башку. Я, конечно, не Ретт, но... думаю, когда она закрывает глаза, то обо всем забывает и воображает, что́ ей только захочется, и если я попадаю в точку и делаю все, как надо, она счастлива и начинает нести эту любовную бредятину. Мне, как всякому мужику, нравится спускать, да и смотреть, как баба спускает, я тоже люблю, так что обычно не спешу и стараюсь, чтобы ей было не хуже, чем мне. Есть телки, которые знают пару способов и помогают тебе, но мне и другие попадались, которые не кончат, покуда ты им с полсотни раз не вставишь во все дырки...

Бет-Энн закрывает книгу, придвигается к Рикки-Ли.

Р и к к и - Л и *(за кадром)*. А некоторым это вообще пофигу, и они не кончат, хоть ты целую ночь трудись.

Б е т - Э н н *(за кадром)*. Любовь заставляет делать безумные вещи. Например, сигануть вниз головой с обрыва... Раз, и вниз, не задумываясь... Или без нужды украсть что-нибудь, или наложить на себя руки. Да, она всего этого требует. Волей-неволей начинаешь дергаться, да и как тут оставаться спокойной, когда вся твоя жизнь перед тобой и вопит: «Да, нет», — и что бы ты ни выбрала, все навсегда изменится. Нет, это какое-то безумие. У меня при одной мысли об этом все внутри обрывалось. Господи, я никогда

«Ловушка»

не знала, что делать. Но едва он оказался на мне, и у меня там все стало влажное, и он в меня вошел, я вообще перестала соображать. Но, может, так и должно быть, может, и не надо ни о чем думать, и не важно, какой он: высокий или низкий, и как выглядит, и правильно ли говорит. Ему вовсе не обязательно быть рыцарем на белом коне, или, например, врачом, или адвокатом. *(Кладет голову на плечо Рикки. Он обнимает ее одной рукой, вторая — на руле.)* Это не имеет ровно никакого значения. Кажется, я никогда ничего похожего себе не представляла, а если и представляла, то совсем не так. Просто... человек вдруг повернет голову, или чуть заметно шевельнет рукой, или поведет бровью... Есть какой-то секретный код: что-то в тебе, глубоко внутри, улавливает этот знак и не может устоять, и плевать, что будет дальше. *(Ложится Рикки на колени. Он продолжает вести машину.)* Точно два кусочка из какой-то диковинной мозаики, которые идеально подходят друг другу, и, если их составить, по отдельности даже невозможно вообразить, они уже одно целое, и ничего тут не поделаешь — так тому и быть.

Бет-Энн. Что с тобой, Рикки? Засыпаешь, что ли?

Рикки-Ли. Нет, все в порядке. Пожалуй, надо остановиться и выпить кофе.

Бет-Энн. Хочешь, отсосу?

Рикки-Ли. Еще бы, черт побери. Кто же от такого отказывается? *(Продолжает вести машину. Рука на руле. Крупным планом лицо.)*

Рикки-Ли *(за кадром)*. Боже, что эта девчонка со мной делает. Ну, дает. Е... Черт. Да я ж... Господи. Уфф.

7. Мотель

Пикап подъезжает к мотелю. Рикки-Ли и Бет-Энн выходят. В кадре маленький синий домик. Надпись во весь экран:

СИНИЙ.

Пикап подъезжает к домику на берегу. Шум океанских волн. Камера медленно объезжает череду одинаковых стандартных домиков. Перед некоторыми стоят машины. Надпись:

СИНИЙ.

Крупный план: владелец мотеля произносит в камеру свой монолог.

Владелец мотеля. Да у них на лицах было написано: пропащие. Не могу объяснить, но я как светящуюся рекламу увидел: «пропащие». Я этих людей не понимаю, но уж если они решатся, то такого наворотят, блин! Захотят сидеть по уши в дерьме — и будут сидеть, как миленькие. Взять, к примеру, Теда Банди. Вроде все при нем: хорош собой, ученый, язык здорово подвешен — бабы сразу падали. А что делал? Убивал их... Не понимаю... Ну, скажите на милость. Я всегда считал, это что-то генетическое, ну... может, от убогих родителей такие рождаются, не знаю. Возьмите хотя бы Элвиса Пресли — вот уж кого Бог ничем не обидел. Ну и что? На иглу, понимаешь, сел, разжирел, как боров, вот так-то. А ведь такие, как он, к любому врачу могут пойти, добыть любое лекарство, все, чего душа пожелает, а что делают? Нанимают торговца наркотиками, и тот, пожалуйста, достает хоть травку, хоть колеса. Нет, не понимаю. А взять, к примеру, Тайсона, ну, знаете, он чертовски быстро взлетел там, у себя в глуши... а кто его учил драться? Гас Д'Амато вроде, да? Или какой-то итальяшка. И здорово научили, просто классно, а что этот Тайсон делает? Зарабатывает чертову прорву долларов, а потом все спускает и избивает до полусмерти свою старуху, и тут... этому малому, вы ж понимаете, любая даст, черная, конечно, но любая, какая только ни приглянется, а он хоп! и насилует какую-то крошку. Мне этого не понять, но они все пропащие, вот что, и на лбу у них, или еще где, прямо как вытатуировано: «пропащий», понимаете, «пропащий». Вот так.

Океан. Медленная музыка. Низкие волны прибоя с шумом накатывают на берег.

Во время монолога Бет-Энн океан меняет цвет, становится свинцовым, грозным, потом его затягивает легкая дымка. Несколько раз изображение на секунду исчезает и весь экран становится ярко-синим.

Бет-Энн *(за кадром)*. Я всегда думала, океан как душа: на солнце сверкает, точно бриллиант, а если солнца нет, волнуется, например, когда собираются тучи и иногда только случайно прорвется луч, и меняется, совсем, как я, когда у меня месячные. А бывает, сердится и ревет под ударами ветра и ливня, бушует, стонет и плачет, как я иногда, а когда грустит, затягивается дымкой, будто огромным серым одеялом, свинцовым одеялом, и от этого внутри у тебя все

леденеет, и ты ничего не можешь делать...

Это ужасно похоже на то, что творится у меня в душе, поэтому я знала, что никогда не смогу жить возле океана — ведь он будет мной управлять, как новая любовь, будет отбирать мою жизнь по крохам и ничего не отдаст. Нет, я, наверно, никогда не смогу жить около океана. Просто не выдержу.

«Ловушка»

Рикки-Ли и Бет-Энн сидят в своем домике за столом у окна, за которым виден синий океан. Рикки в синем купальном халате и темных очках, курит; Бет читает вслух.

Бет-Энн. «...прерывисто дыша. Ее язык увлажнил его запекшиеся губы. Ее лицо залилось краской. И голова закружилась, будто вся кровь отхлынула к тому месту, которое он гладил. У нее там все трепетало, и желание было острым, как никогда, а живот напрягался, и ее куда-то тянуло, и наконец она закрыла глаза, тело ее оцепенело, и она вскрикнула. Она задыхалась, словно пробежала сто миль. «О Боже», — вырвалось у нее, когда ее захлестнула первая ослепительная волна болезненного наслаждения. «О Боже», — снова воскликнула она, когда на нее накатила вторая волна, неумолимо, невыносимо сковывая тело. Завладевая ее дыханием, ее сознанием, ее душой...».

Рикки-Ли. Тебе нравится?

Бет-Энн. А?

Рикки-Ли. Тебе нравится?

Бет-Энн. Я же говорила: нравится.

Рикки-Ли. Я об этом спрашиваю.

Бет-Энн. Нравится; я люблю синее.

Рикки-Ли. А он синий.

Бет-Энн. Да, синий. Мой любимый цвет. После красного.

Рикки-Ли. Это большой мотель?

Бет-Энн. Да, большой.

Рикки-Ли. И синий.

Бет-Энн. Да, синий. Больше всего люблю этот цвет. После красного.

Рикки-Ли. Я здесь уже был.

Бет-Энн. Был?

Рикки-Ли. Угу.

Бет-Энн. Один?

Рикки-Ли. М-м, ну...

Бет-Энн. С кем? С кем?

Рикки-Ли. Сейчас. Дай подумать. Ее звали Морин. У нее были рыжие волосы.

Бет-Энн. Вы это делали?

Во время диалога мы видим напряженное, почти страдальческое лицо Бет-Энн на фоне висящей на стене картины, на которой изображен бурный океан под грозовым небом.

Рикки-Ли. Что «это»?

Бет-Энн. Это.

Рикки-Ли. В смысле — трахались?

Бет-Энн. Угу.

Рикки-Ли. Не помню.

Бет-Энн. Неправда.

Рикки-Ли. Я сказал: не помню. Думаешь, я каждый трах запоминаю?

Бет-Энн. А я помню.

Рикки-Ли. Каждый?

Бет-Энн. Каждый.

Рикки-Ли. Ну а я не помню. Мне кажется, внутри есть какое-то химическое вещество, и когда ты кончаешь, оно все в тебе вытравляет, так что приходится начинать заново. Может, поэтому люди так любят е...ться.

Бет-Энн. А ты не можешь сказать: заниматься любовью?

Рикки-Ли. Вместо е...ться?

Бет-Энн. Да. Люди на каждом шагу вставляют это слово. Что они все, ненормальные? Никак не пойму, почему о самом приятном на свете говорят, как о чем-то гадком? Ты понимаешь, что я имею в виду, да, Рикки?

Рикки-Ли. У нее были рыжие волосы, огненно-рыжие...

Бет-Энн. У кого?

Рикки-Ли. У Морин. Сама подумай: женщина по имени Морин должна быть рыжей.

Бет-Энн. Я не хочу говорить о твоих бывших подружках, Рикки.

Рикки-Ли. Она не была моей подружкой. Мы провели вместе одну ночь. Она работала в баре в конце улицы. Там, внизу, волосы у нее тоже были рыжие. Абсолютно рыжие. Человека можно назвать рыжим, если он и там рыжий. Она это называла «красная шмонька». Смешно, правда? С ней было хорошо.

Бет-Энн. Ты сказал, что не помнишь, делали ли вы это.

Рикки-Ли. Ты сама меня заставила вспоминать. Я и вспомнил. Мы это делали. М-м. Боже, она была чертовски хороша. Давай займемся любовью, Бет-Энн.

Любовная сцена под синим одеялом; лиц не видно.

8. Великое ничто

Океан. Пенистые волны набегают на пустынный песчаный берег. Постепенно берег вытесняет с экрана океан; на казавшемся идеально ровным желто-буром песке мы начинаем различать становящиеся все крупнее борозды и складки.

Бет-Энн *(за кадром)*. Я спустилась на берег, где, как мне иногда казалось, почти ничего не было: скучная коричневато-желтая пустыня, сплошной песок, без конца и края, и все песчинки похожи одна на другую, а за морем — плоский пугающий горизонт, отделяющий пустоту неба от пустоты океана, и только волны перекатываются с шумом, как часы, отсчитывая уходящее время, и эта пустота, почти ничто, заставляет думать о смерти, ведь время нас к ней приближает. Трудно было себе представить, что луна движется вокруг земли, а внутри этого огромного круга земля делает за день один оборот, и луна притягивает воду, тянет к себе, тащит, и от этого бывают приливы и отливы, и мерный гул прибоя меня убаюкивал, но стоило подумать об этих бесконечных, никогда не останавливающихся волнах, как начинали сниться кошмары: я понимала, что мне-то придется остановиться. А раз в месяц, перед полнолунием — даже если в газетах было написано, что никакого полнолуния нет, — во мне как будто происходило то же самое, что-то внутри дрожало и рвалось наружу, точно разыгрывался ужасный шторм, и вдруг меня скрючивала жуткая судорога, и какая-то сила из меня вытряхивала семя, которое хотело жить, хотя оно рыдало и сопротивлялось, и я чувствовала себя совершенно опустошенной. И всякий раз это повторялось, а я все думала, почему ни за что ни про что я должна испытывать такую адскую боль. И тут я вдруг заметила на песке странные складки и морщинки, избороздившие все вокруг. Остановилась и сунула палец в песок, а когда вытащила, на нем было полно крохотных живых существ. Вначале я так удивилась, что даже испугалась и вскрикнула, но потом поняла, что они совсем махонькие, как новорожденные младенцы, как козявочки, и внезапно меня переполнила радость оттого, что на берегу, который мне казался совершенно пустым, просто пустыней, была жизнь, и все вокруг пело, радуясь жизни, и я подумала, если видишь такое, не может быть все плохо. Секунду я была так счастлива, как никогда не была и, наверно, не буду. Но тут же, через секунду, мне стало ужасно страшно.

9. Он и она

Сцена в постели. Рикки лежит, Бет-Энн — на коленях лицом к зрителю. Их диалогу сопутствуют

ни на секунду не прерывающиеся движения, лишь дыхание учащается и прерывистее становится речь.

Р и к к и - Л и. О'кей, Бет, я решил. Я решил: ты заслужила все, чего только захочешь, и впереди у нас рай.

Б е т - Э н н. Ты про Калифорнию, Рикки? Правда?

Р и к к и - Л и. Диснейленд.

Б е т - Э н н. Голливудский бульвар?

Р и к к и - Л и. Тихоокеанское побережье.

Б е т - Э н н. Секвойи?

Р и к к и - Л и. Болельщицы «Лейкера».

Б е т - Э н н. Виноградники.

«Ловушка»

Р и к к и - Л и. Палм-Спрингс.

Б е т - Э н н. Йо... Йо... Йосемити.

Р и к к и - Л и. Мост «Золотые ворота».

Б е т - Э н н. «Волшебная гора»?

Р и к к и - Л и. Чего только захочешь. Я тебя люблю, а если я кого-то люблю, то исполняю все его желания.

Б е т - Э н н. Калифорния!

Р и к к и - Л и. Есть, правда, одна загвоздка, но я знаю, что делать. *(Переводит дыхание. Закуривает.)*

Б е т - Э н н. Какая?

Р и к к и - Л и. Деньги.

Б е т - Э н н. Деньги? Кому нужны деньги? Лишняя головная боль.

Во время последующего монолога Рикки-Ли на экране крупным планом стодолларовая купюра.

Р и к к и - Л и. Я тебе скажу, что такое деньги. Деньги — это первый обман и последний обман. Деньги — это средство, позволяющее бездельникам, у которых их куры не клюют, внушить тебе, что у них они должны быть, а у тебя — нет. Деньги — это чертовски хитрый способ скрывать правду и заставлять тебя верить в ложь. Деньги — самое дерьмовое дерьмо. Союз с сатаной. Игольное ушко. Деньги — это вранье из вранья, необходимое богатеньким, чтобы убедить себя, будто они им не больно нужны, хотя любого, кто захочет у них отщипнуть самую малость, сотрут в порошок. Деньги — это банки, похожие на греческие храмы, и чисто одетые господа, прикидывающиеся, будто они ничем не замараны, хотя грязнее их никого нет, и нищего на улице они обойдут стороной, не дав ни гроша. Деньги — это дорога в ад: когда они у тебя есть, ты считаешь себя лучше любого другого, когда их нет, думаешь, что ты хуже всех. Деньги — это бумажки, которые лощеные проходимцы печатают, чтобы покупали их наркотики, их самолеты и бомбы и разное другое дерьмо, на котором они наживаются, это горы лжи, упакованной в национальный флаг, заставляющей бедных мальчиков идти на смерть, чтобы кто-то мог сидеть у себя дома, прихлебывая изысканную дрянь. Деньги — первый шаг по длинной дороге, ведущей в никуда. Деньги — проклятие и вечные муки, Бет-Энн, но беда в том, что они нам нужны, притом немедленно. Я все сказал.

Рикки-Ли и Бет-Энн сидят рядом, прислонившись к спинке кровати; Рикки произносит последние реплики своего монолога, Бет молча слушает, положив голову ему на плечо.

Б е т - Э н н. Я где-то читала, что, когда у Джесси Джеймса спросили, почему он грабит банки, он сказал: потому, что там деньги.

Р и к к и - Л и. Это был не Джесси Джеймс. Это был... Не помню.

Б е т - Э н н. Что ты собираешься делать, Рикки? Не про банки же ты подумал?

Р и к к и - Л и. Нет, не про банки. Банки — чересчур круто. Я знавал парней, которые по дурости брали банки, — встречал в местах не столь отдаленных. Нет, банки не по мне.

Б е т - Э н н. Ночные магазины?

Р и к к и - Л и. Ты начинаешь соображать.

Б е т - Э н н. Ты это для меня, Рикки? Сделаешь такую глупость ради меня?

Р и к к и - Л и. Конечно, Бет. Для тебя я сделаю все.

Поцелуй. Бет-Энн нащупывает на груди у Рикки неизвестно откуда взявшийся пистолет.

Б е т - Э н н. Ой! Он заряжен?

Р и к к и - Л и. Нажми курок — узнаешь.

Б е т - Э н н. Я люблю тебя, Рикки-Ли.

Р и к к и - Л и. Я тоже тебя люблю, Бет-Энн.

Крупный план: мужской член с татуировкой «Ох!». Во время последнего короткого диалога Бет-Энн поглаживает его дулом пистолета.

10. Налет

Указатель на столбе: «Калифорния». Еще два указателя: «Подводный мир» и «Прогулка по национальному парку». На экране несколько раз вспыхивает надпись:

КРАСНЫЙ.

Б е т - Э н н. Посмотри, Рикки-Ли. Это Калифорния. Мы в Калифорнии. Рай! Рикки, мы все это посмотрим, да? Ох, Рикки-Ли, Рикки-Ли, секвойный лес!

Во время последующего монолога Бет-Энн мы видим на экране секвойи. Упирающиеся в небо огромные деревья, зеленые кроны. Постепенно кроны становятся красными — кажется, по ярко-синему небу бегут рваные багровые облака или мечутся языки пламени.

Б е т - Э н н *(за кадром)*. Секвойи. Ох, посмотри, Рикки-Ли. Какие красные стволы. Ой, смотри, Рикки-Ли. Посмотри на эти деревья. Настоящие секвойи. Настоящие, Рикки-Ли. Потрясающе, правда? Мои первые секвойи. Ох, Рикки-Ли, прекрасней ничего нет на свете. А какие высоченные. Я таких больших никогда не видела. Настоящие красные деревья. Секвойи, Рикки, как я и мечтала. Спасибо тебе за них. До чего же они красивые, Рикки. И вправду красные. Достают до самого неба. Посмотри, какие высокие, Рикки-Ли. Мы в красном лесу. Красота какая! Обожаю секвойи. Ох! Ох! Смотри, Рикки-Ли. Смотри. Ох! Ох! Ты только посмотри, Рикки-Ли. Ох! Смотри, Рикки. Посмотри на небо и на деревья. Секвойи. Ох! Ох! Ох! Ох!

Во весь экран зеленая надпись:

ЛЕСА.

Пикап подъезжает к магазину. Бет-Энн остается в машине, Рикки выходит, идет в магазин. Здоровается с хозяйкой.

Р и к к и - Л и. Доброе утро... *(Озираясь, ходит по магазину, рассматривает товары на полках, берет какую-то книгу, перелистывает.)* Эта, пожалуй, подойдет. *(Кладет на место. Подходит к кассе.)* Привет.

В л а д е л и ц а м а г а з и н а. Привет.

Р и к к и - Л и. Пачку сигарет... *(Достает пистолет.)* Пожалуй, я заберу выручку. Только крупными купюрами, и еще... подпишите чек, будьте любезны.

В магазин входит покупатель, видит около кассы Рикки-Ли с пистолетом.

П о к у п а т е л ь. Эй, что вы делаете?

Р и к к и - Л и. Бля.

Выстрел.

В л а д е л и ц а м а г а з и н а. О Господи!

Бет-Энн в машине читает книгу.

В магазин входит другой покупатель, видит лежащее на полу тело.

В т о р о й п о к у п а т е л ь. Что?

Выстрел.

Бет-Энн, услышав выстрелы, выходит из машины.

В л а д е л и ц а м а г а з и н а. О Господи!

Р и к к и - Л и. Заткнись.

Выстрел.

Бет-Энн на пороге магазина. Рикки-Ли пятится назад. Следующий кадр: Рикки-Ли, забившийся в угол в каком-то помещении, возможно, в туалете — рядом на стене зеркало. Вой полицейских сирен.

Р и к к и - Л и. Дерьмо. Дерьмо. Бля. Черт. Дерьмо. Мудаки долбаные. Дерьмо. Бля. Бля.

На экране надпись:
ТАК ОНО БЫЛО.
Женщина (на крупном плане) рассказывает в камеру.

Ж е н щ и н а. Когда я работала в Вегасе в большом магазине, нас ограбили. Взяли всю выручку, почти четверть миллиона, их было трое, профессионалы. Я видела только одного, он мне ткнул своей пушкой прямо в лицо. Приказали лечь на пол, я легла. И старалась ни на что не смотреть. Я занимаюсь йогой, мы как раз говорили о насилии, можно ли в случае чего сделать такую штуку пальцами, и я об этом думала, пока они грабили, все время, несколько минут. Плотно сжала пальцы и молилась Богу, чтобы никто не пострадал. Народу в магазине было много, а у этих оружие. Это были профессионалы, и хотелось думать, что профессионалы не станут никого убивать и даже никого не тронут. Так оно и случилось. Но было очень страшно. Ужасно страшно, когда смотришь на пистолет, прямо в дуло, и ничего, кроме этого дула, не видишь. Кругом были люди... но пистолет это не шутка. Это совсем не смешно.

На экране надпись:
ТАК РАССКАЗЫВАЮТ.

11. Па-де-де

П е р в ы й с у д ь я *(за кадром)*. Присяжные признали мистера Грубера виновным по всем пунктам обвинения и квалифицировали совершенные преступления как убийство первой степени. Присяжные определили подсудимому высшую меру наказания, суд, выслушав мнение защитника, отклонил ходатайство о направлении дела на пересмотр, а также апелляцию об изменении меры наказания и отмене смертного приговора.

Таким образом, решением суда Рикки-Ли Грубер приговаривается к смертной казни.

Приговор будет приведен в исполнение в тюрьме Сан-Квентина, штат Калифорния, способом, предписанным законом, в срок, установленный судом.

В т о р о й с у д ь я *(за кадром)*. Присяжные признали мисс Болет виновной по всем пунктам обвинения в пособничестве преступлениям, квалифицированным как убийство первой степени. Присяжные определили подсудимой высшую меру наказания, суд, выслушав мнение защитника, отклонил ходатайство о направлении дела на пересмотр, а также апелляцию об изменении меры наказания и отмене смертного приговора. Таким образом, решением суда Бет-Энн Болет приговаривается к смертной казни.

Приговор будет приведен в исполнение в тюрьме Сан-Квентина, штат Калифорния, способом, предписанным законом, в срок, установленный судом.

Экран разделен на две части. Слева — Бет-Энн, справа — Рикки-Ли. Вначале мы не видим их лиц — в обеих частях экрана одновременно появляются: руки, ремнями пристегивающие к кровати лежащего под одеялом «пациента», капельница, руки в резиновых перчатках, накладывающие жгут, вводимая в вену и фиксируемая пластырем игла.

М е д с е с т р а. Надо, чтобы это плотно прилегало к руке.

Б е т - Э н н. Это обязательно нужно?

М е д с е с т р а. Да, обязательно. Сейчас ты почувствуешь укол.

Бет-Энн до подбородка укрыта одеялом, поверх одеяла ремни.

М е д с е с т р а. Вводим... Хорошо. Надо, чтобы это плотно прилегало к руке. Сейчас ты почувствуешь укол.

Рикки-Ли в черных очках, с сигаретой. Медсестра снимает с него очки, забирает сигарету.

Р и к к и - Л и. У, черт. Стой, какого дьявола ты это делаешь?

М е д с е с т р а. Не дергайся. Вводим... Хорошо.

Р и к к и - Л и. Ты, случайно, не работала стриптизершей в Бозмене, штат Монтана?

М е д с е с т р а. В последнее время нет.

Р и к к и - Л и. Бредятина... Эй, убери свои грязные лапы. Дай сюда, бля. Не забирай, стерва. Твою мать. Чтоб тебя... Чтоб тебя, падла. Я такое дерьмо никогда не покупаю. Иди ты... Отпустите меня. Выпустите меня, вашу мать, отсюда. Провались, гадина. Эй! Эй ты, засранка долбаная. Выпусти меня отсюда. Падла! Ты, падла. Дерьмо. Дерьмо. Это все ты. Это не я. Это ты, ты, бля. Твою мать. Выпустите меня отсюда, ублюдки. Проклятье. Падлы. Я вас всех. Бля. Бля. Дерьмо. Вашу мать.

М е д с е с т р а. Еще раз.

Б е т - Э н н. Я не хочу умирать. Я не хочу умирать. Я не хочу умирать. Я не хочу умирать. Я не хочу умирать. Я не хочу умирать. Я не хочу умирать. Рикки-Ли. Я не хочу умирать. Я не хочу... не хочу... Я не хочу умирать. Я не хочу умирать. Я... я...

Затихают. Только дрогнут ресницы у Бет-Энн, а Рикки-Ли судорожно вздохнет. На фоне их неподвижных тел врач за кадром начинает объяснения.

В р а ч *(за кадром)*. Субъекту внутривенно вводят солевой раствор, а затем — три лекарственных препарата подряд.

На экране надпись: НАБЛЮДАТЕЛИ и пять имен и фамилий. Пока говорит врач, зритель видит за смутно угадывающейся негустой проволочной сеткой внимательные лица наблюдателей — четырех мужчин и женщины. За кадром звучит песня: «Америка, Америка...»

В р а ч *(за кадром)*. Первый — пентотал натрия, широко распространенное снотворное. Это быстродействующий барбитурат, который в малых дозах применяется для наркоза вместе с другими обезболивающими средствами. Он действует на определенные участки головного мозга, отключая сознание.

После того как пентотал подействует, вводят второй препарат — панкуроний-бромид. Он блокирует способность нервов сокращать произвольные мышцы (лица, рук, анального сфинктера и легких). Сердце, непроизвольная мышца, не затрагивается. В медицине этот препарат используется для расслабления мышц во время операций. В данном случае его вводят для того, чтобы исключить сокращения мышц субъекта. Субъект этого не осознает; наша задача — избавить наблюдателей от созерцания судорог.

Третий препарат — хлористый калий. Калий — элемент, который блокирует проводящую систему сердца. Летальная доза полностью прекращает электрическую активность сердца, вызывая его остановку, что, в свою очередь, приводит к смерти в результате кислородного голодания тканей. Калий — самый распространенный элемент в клетках, и в медицине применяется в малых дозах для правильного функционирования клеток.

12. Настоящее великое ничто

Лицо Бет-Энн за словно бы покрытым крупными каплями дождя зеленоватым стеклом. Мы с трудом различаем, как шевелятся ее губы. Постепенно капли становятся все крупнее, сливаются, лицо Бет-Энн исчезает за мутной пеленой. Ослепительная белая вспышка.

Б е т - Э н н *(за кадром)*. Как ни странно, смерть это не так уж плохо, самое трудное было переступить границу. Вообще сложно сказать о ней что-нибудь плохое или хорошее, скорее, ничего нельзя сказать. Это что-то вроде скалы или песчаной дюны, что, в сущности, одно и то же, а может, звезда, или вообще ни то, ни другое, ни третье, да и не все ли равно: что бы это ни было, ни боли, ни тревоги ты не испытываешь, — когда это уже случилось, у тебя больше нет нервов, чтобы что-то чувствовать, и в голове ничего нет, чтобы думать, да и головы нет, но это как бы и не важно, ведь когда туда попадаешь, самой тебя уже нет — откуда же взяться голове или еще чему. Ничего нет, и есть все, и если б можно было взглянуть со стороны, наверно, это бы показалось самым прекрасным в жизни, хотя теперь — и, думаю, в этом вся штука, — теперь, когда ты в ее объятиях, все эти вещи уже ничего не значат, и не важно, прекрасно это или ужасно. Как будто вообще ничего этого никогда не было, все ушло и это...

Во весь экран надпись:

FINE[1].

Затем буква E исчезает и остается:

FIN[2].

Запись по фильму и перевод с английского К.Старосельской

---

[1] Fine *(англ.)* — прекрасно.

[2] Fin *(фр.)* — конец.

ДЖОН ДЖОСТ:

«Я старый анархист»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ НИНА ЦЫРКУН

— Джон, вы один из немногих американских режиссеров с мировой известностью, кому в течение многих лет удается оставаться совершенно независимым от влияния мейджоров, от их финансовых объятий и художественного диктата. Неужели вы не испытываете давления со стороны коммерческого кино?

— Нет, не испытываю. Никто и никогда не предлагал мне поставить коммерческий фильм, никто не сулил за это денег. Единственное давление, которое я испытываю, — давление бедности. У меня нет ни дома, ни машины, ни медицинской страховки (не дай Бог заболеть). На жизнь я зарабатываю, выполняя мелкие случайные заказы.

— И вас не соблазняет сама идея поставить крупномасштабную коммерческую картину?

— Ни в малейшей степени. Никогда этого не хотел и не хочу. Коммерческие хиты делаются с единственной целью — получить большие деньги. Все прочие факторы носят побочный характер. Конечно, и в Европе люди, снимая кино, рассчитывают получить какие-то деньги, но не такую колоссальную прибыль, как американские продюсеры; просто чтобы заплатить режиссеру, актерам, съемочной группе.

— Ваше творчество не относится ни к мейнстриму, ни к тому, что называют art-house — это ведь тоже дорогое кино, ни к экспериментально-авангардному. Каким термином вы бы сами его определили?

— Хорошее.

— Общее наименование «независимые» — для всех режиссеров и продюсеров, не связанных с крупными кинофирмами, приобрело в последнее время чересчур расширительное значение. Если раньше оно предполагало в первую очередь независимость от чужого, массового вкуса, то теперь полно независимых коммерческих режиссеров. Сказать, что вы независимый режиссер, значит не сказать ничего...

— Да, это слово теперь почти ничего не значит.

— Но ведь и экспериментатором вас не назовешь.

— Да, потому что я не занимаюсь экспериментами. Я хорошо знаю, что делаю. Слово «эксперимент» предполагает, что вы ожидаете некий неожиданный результат. Работать так очень заманчиво, я, пожалуй, и не прочь так поработать, потому что мне подчас случается заскучать от собственного кино.

— Мне все-таки хочется получить от вас более определенный ответ на вопрос о том, что же такое ваше кино. Ваши фильмы трудно поставить в ряд с работами каких-либо американских режиссеров. Кого вы считаете своими предшественниками? Кого из современников могли бы назвать единомышленниками?

— Вы удивитесь, но если речь идет о влиянии, то это в первую очередь итальянский неореализм. Конечно, в «Ловушке» его следы обнаружить трудно, но в фильме «Постель, в которой ты спишь» они хорошо заметны. И в других фильмах тоже. Что же касается отдельных режиссеров, могу назвать Годара, Макавеева, Бергмана, как ни странно, разумеется, американский андеграунд и, конечно, Робера Брессона. Список может показаться слишком большим и пестрым. Но ведь и все мои фильмы непохожи друг на друга. Все разные. В то же время, если посмотреть их все, станет ясно, что они сделаны одной рукой. По правде сказать, мне самому непонятно, что же такое их объединяет, но общее в них точно есть.

А что до единомышленников, то их я почти не вижу. Но мне очень нравятся экспериментальные фильмы Питера Хаттона.

Еще я мог бы назвать Натаниэля Дорски. У него есть картина: камера полчаса показывает только песок. Сверхкрупным планом.

— Это напоминает ленты Майкла Сноу, «Длину волны», например.

— На мой взгляд, фильм моего друга гораздо интереснее. У Сноу с помощью трансфокатора снимается неподвижно висящая, «мертвая» картинка на стене. Получается очень заданный, сверхрационалистичный фильм. А у Дорски в самом кадре происходит непрерывное движение — непредсказуемое, волнующее.

— И такие фильмы можно снимать практически за гроши.

— Да. Мои первые ленты обходились долларов в пятьдесят.

— Ну, «Ловушка» или «Все Вермееры в Нью-Йорке» потребовали более значительного бюджета. При всех сложностях вам, кажется, регулярно удается найти деньги на постановки.

— Вот уже третий год я завязан с одним продюсером из Сан-Франциско — Генри Розенталем. Сейчас я с ним сужусь. Он мне еще ни разу не заплатил. По контракту я обязан поставить четыре игровые ленты за пять лет. Розенталь обязан выплачивать мне за работу по 35 тысяч долларов в год — не ахти какие деньги! Но и их я не увидел.

— Значит, «Ловушку» тоже обеспечил господин из Сан-Франциско. Этот фильм у нас довольно хорошо известен. В прошлом году он демонстрировался в рамках вашей ретроспективы на кинофестивале в Сочи, потом канал «ТВ6 Москва» приобрел права на телепоказ, и фильм увидела огромная масса зрителей. Расскажите об истории этого проекта.

— Я снимал в Орегоне «Постель, в которой ты спишь». В одном захолустном городке. Работа шла очень тяжело. И вечерами, чтобы рассеяться, я стал набивать на компьютере какой-то текст. Мне в голову не приходило, что из этого может вырасти фильм. Но за три вечера родилось девяносто процентов сценария — все на одном дыхании. Не пропадать же добру! И едва закончив «Постель...», я принялся за «Ловушку». С тем же, как вы правильно заметили, Розенталем. Кстати, он продал ее на ваш телеканал без моего ведома, мне с этого ничего не обломилось. Можете об этом написать. И я не единственный, кого он надул. Один приятель режиссера Сергея Бодрова тоже попался ему на крючок. В общем, он перекрыл кислород, и мне пришлось мобилизовать весь свой двадцатипятилетний опыт, чтобы не остановиться и добить ленту. Мы отстреляли ее за десять дней и при этом отмахали на автомобиле пять тысяч километров.

— А сколько времени занял монтаж?

— Неделю. Фильм был снят длинными готовыми планами, монтировать практически было нечего. Просто клеили план к плану. Больше всего возни было со звуком. Я впервые использовал цифровую систему звукозаписи. Главное, к чему я стремился на этой картине, — сохранить все в своей предельной простоте. Поэтому я избегал перезаписи. Звук записался очень точно, без потерь. Помните сцену в мотеле? Там одновременно работали два телевизора. На съемке мы записывали звук с одного телевизора, а перед монтажом смикшировали с цифровой записью со второго. Я получил огромное наслаждение, пробуя возможности цифровой звукозаписи. Очень быстрый, эффективный и дешевый способ.

Между прочим, фильм длится девяносто минут, а всего материала у меня было снято на сто минут. Почти безотходное производство.

— Такой метод работы диктуют, видимо, стесненные экономические условия?

— Да, я обязан быть экономным. И всегда стремлюсь обойтись минимумом средств. Кстати, Розенталь подставил меня и с моей последней картиной «Один мне, один тебе, один — Рафаэлю». Он заявил (в каких-то своих меркантильных целях), что бюджет фильма — один миллион долларов, в то время как он обошелся всего в 250 тысяч. Тем самым он не просто в деньгах меня обманул, он поставил под вопрос мою репутацию режиссера, снимающего недорогое кино, а я очень ею дорожу.

— Этот фильм в прошлом году демонстрировался на кинофестивале в Венеции...

— Да. И вызвал бурю нападок. Людям не нравится, когда их показывают с неприглядной стороны. Это картина о коррупции и протекционизме, которые буквально разъедают страну. Меня обвинили в том, что я, иностранец, клевещу на итальянскую нацию. Но у меня был безотказный аргумент — сценарий писал итальянец, Эдуардо Альбинатти. Да и не надо быть

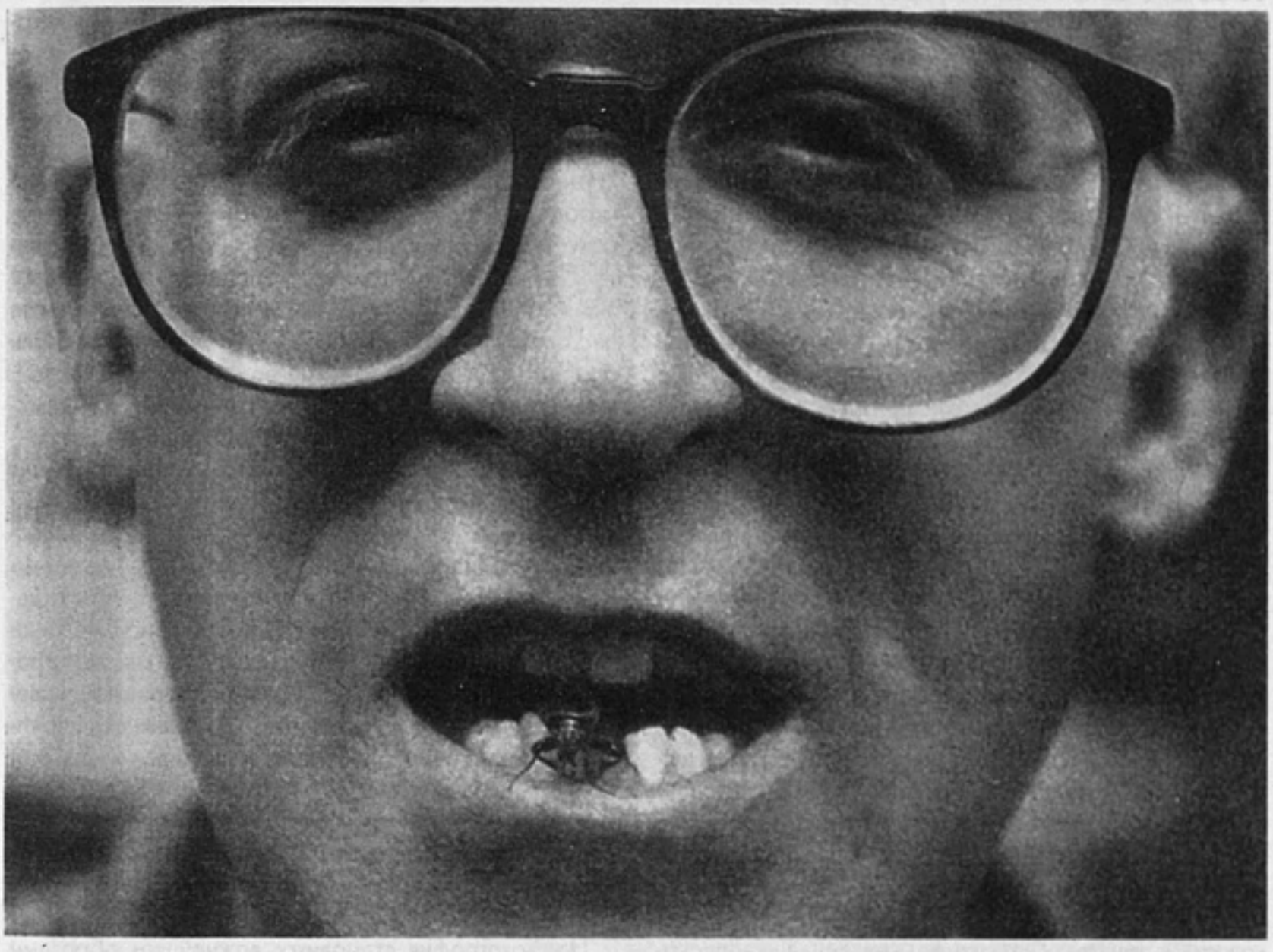
итальянцем, чтобы все это видеть. Заходишь в кафе, у стойки небольшая очередь, вдруг кто-то подходит к бармену, сует тысячную бумажку и получает свой кофе без проблем. А тот, кто вмажет миллион лир, получит миллиардный заказ. У вас ведь тоже так дела делают.

— Вы правы, вы рассказываете об Италии, а мне это напоминает Россию. Вам, кстати, не хотелось бы снять кино о России?

— Да, все эти прелести тоже бросаются в глаза. Не успел я приехать, решил пройтись по Москве — по центру, возле гостиницы «Националь». На улице пусто, народу никого, хотя час не поздний. Смотрю, стоит мужчина с радиотелефоном, что-то слушает. С ним две девицы — из тех, которых, по-моему, специально где-то разводят. Потом медленно мимо них проезжает «мерседес»: в нем двое мужчин, тоже с радиотелефонами — и все это на пустынной улице. От этого так и веет криминалом.

— Похоже на сцену из фильма.

— Да. Но людям не нравится, когда показывают неприглядные стороны их жизни. Я, знаете ли, старый анархист, ненавижу власть и богатство, которые стараются оградить от бедняков высокими заборами и охраной. Вот у вас говорят, что ваши беды от бедности. А в Америке бедность прямо-таки ужасает. Я понимаю, что она есть и на московских окраинах, но уверен, что она не идет в сравнение с нищетой Южного Бронкса. Страна разрушается, превращаясь в скопище этнических гетто, пышущих ненавистью. События в Лос-Анджелесе, страшный погром, который учинили там черные, показал, во что это может вылиться.



Джон Джост

— Вы, стало быть, из контестаторов-шестидесятников, большинство которых превратилось нынче...

— ...в благополучных яппи. Вроде Джейн Фонды, например. А я остался прежним.

Сочи, июнь 1995

Н.БАБУРИНА

Только ли реклама?

Кинематограф 70-х обретает особый публицистический пафос в решении тем современности. Появляется новый термин — «авторское кино». Морально-этические проблемы по-прежнему остаются в центре внимания драматургов и режиссеров, поэтому возрастает интерес к отечественной литературе. Экранную жизнь получают произведения Л.Толстого, Ф.Достоевского, А.Чехова.

70-е годы — это еще и время обостренного соперничества между кино и телевидением, в котором, по выражению одного из критиков, «кинематограф пожелал выглядеть не как жизнь, а как искусство». Отсюда — тяготение к поэтически-живописным или художественно-документальным формам, пока недоступным телевизионному экрану.

В конце 60-х годов киноплакат уступает лидерство другим жанрам плакатного искусства — театральному, выставочному, цирковому; остается он в стороне и от творческих поисков мастеров живописи и станковой графики.

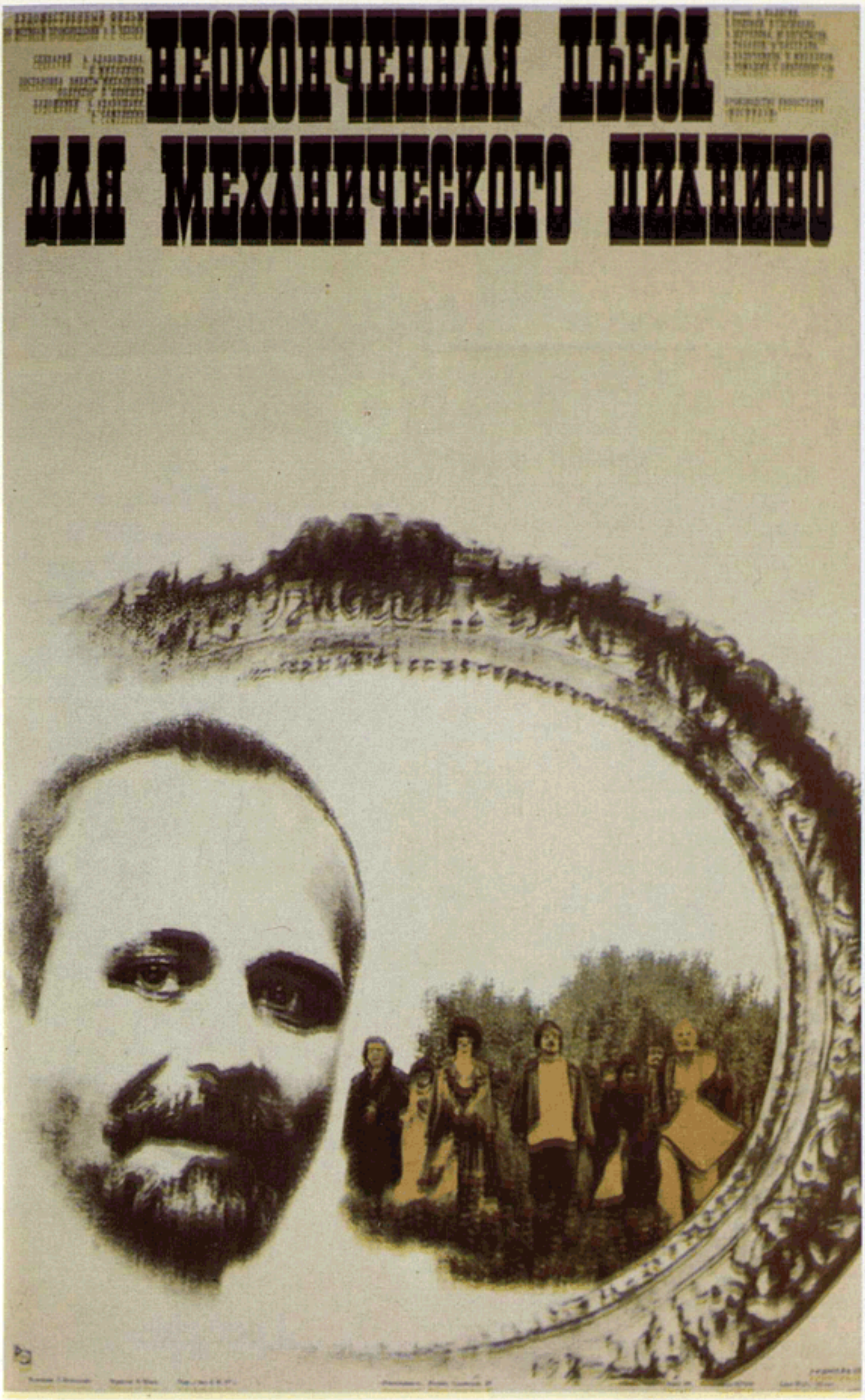
Однако прокатные организации, критики, режиссеры настойчиво требуют усиления функциональной значимости плаката, так как в 70-х годах начинает снижаться посещаемость кинотеатров. Вместе с тем от художников-плакатистов требовали «понятности», «реализма», «служения киноискусству», что на практике вызвало обращение к традициям 30—50-х годов, когда кадр был основой изобразительного решения плаката, фотофактура фильма определяла графический язык, а в компоновке материала преобладающим был принцип монтажа. Характерно, что на обсуждении Первой международной выставки киноплаката социалистических стран в конце 1973 года только один участник — немецкий художник А.Хиршмайер — высказался в защиту абстрактного мышления киноплакатиста, признал «равными в правах» произведения, независимые от изобразительного решения фильма.

Подобные установки тормозили естественный ход развития киноплаката, хотя сила инерции была еще очень значительной. Многие интересные образные и пластические идеи 60-х годов не были художниками реализованы полностью; в 70-х свои поиски продолжили С.Дацкевич и М.Хазановский, В.Кононов и В.Сачков, Е.Гребенщиков и А.Шамаш, А.Лемещенко и Л.Фрайман. По-другому сложилась судьба молодого поколения художников-шестидесятников: по разным причинам одни из них оставили работу в киноплакате совсем, другие выступали редко, эпизодически. Более других работал в это время В.Соловьев, время от времени делали плакаты Л.Левшунова, В.Островский, М.Лукьянов. Но пусть немногочисленные, их работы обращали на себя внимание остротой решения темы, оригинальностью и новизной формы. Примером тому может служить анонс М.Лукьянова к фильму «Белое солнце пустыни».

В 70-е годы появляется и новая форма киноплаката — большое трехчастное, трехлистное панно, аналогичное триптихам искусства политической агитации. Трехчастный плакат бесспорно обладал рекламным эффектом, масштабно выделяясь среди листов стандартного размера. Был он созвучен и крупным «кинематографическим формам» — многосерийным фильмам, выходящим в прокат в 70-е годы. Его горизонтальный формат определял и методы работы, и композицию схемы, позволял совмещать, сопрягать на листе несколько сюжетов. Такие рекламные панно создавали опытные мастера, способные предельно использовать возможности новой формы: М.Хазановский, Б.Зеленский, Н.Хомов, А.Евсеев и П.Золотаревский, Г.Илларионов. Плакат Г.Илларионова к фильму «Восхождение» показывает, насколько полифоничным может быть триптих, как свободен художник в метафорическом осмыслении кинопроизведения, в выделении его сюжетных линий. Но в то же время масштабность триптиха делала особенно заметными недостатки, присущие киноплакату той поры в целом: скованность кинематографическим материалом, повторяемость приемов, нивелировка графической манеры. По-прежнему почти забытым остается фотомонтаж, и лишь два художника остаются верными ему — Н.Челищева и Г.Комольцев. Средствами фотографии и фотографики, оригинальным сочетанием элементов рисованных и документальных, Комольцев воссоздает образ фильма, его работы неизменно привлекают внимание зрителей.

Но фотография становится важнейшим образным средством плакатистов Прибалтики и Украины. Следует заметить, что к этому времени сложились национальные школы плакатного искусства; тем не менее «Рекламфильм», перестав быть монополистом кинорекламы, обслуживает всю страну.

К концу десятилетия редеют ряды ветеранов-плакатистов, и на смену им приходит пополнение, молодые выпускники художественных вузов. Некоторые из них, например И.Вольнов, сразу находят свое место, проявляя самостоятельность в трактовке кинопроизведения. Другие еще ищут свой путь, пробуют, приобретают опыт, накапливают творческие силы. Среди них А.Улымов, Н.Вицина, И.Лемешев, Л.Богданов и другие. Талант этих мастеров раскроется в 80-е годы — на следующем этапе истории киноплаката.



Художник Г. Комольцев.
«Неоконченная пьеса для механического пианино». Режиссер Н. Михалков, 1977

Художник Г. Илларионов.
«Восхождение». Режиссер Л. Шепитько, 1977

Художники П. Золотаревский и А. Евсеев.
«Калина красная». Режиссер В. Шукшин, 1974

Художник Н. Челищева.
«Они сражались за Родину». Режиссер С. Бондарчук, 1975

Художник О. Васильев.
«Короткие встречи». Режиссер К. Муратова, 1968

АО «Рекламфильм» является спонсором публикации киноплакатов.

На вкладке даны плакаты из фондов Российской государственной библиотеки

1960 — 1969

1960

7 февраля. Родился американский актер Джеймс Спейдер.

18 февраля. Родилась Грета Скакки, итальянская актриса.

19 июля. Родился Атом Эгоян, канадский режиссер.

17 августа. Родился Шон Пенн, американский актер.

5 ноября. Родилась Тильда Суинтон, английская актриса.

21 ноября. Родился Лео Каракс, французский режиссер.

3 декабря. Родилась Дэррил Ханна, американская актриса.

10 декабря. Родился Кеннет Бранах, английский актер и режиссер.

Основан Индийский киноинститут.

«Черный список» антиамерикански настроенных кинематографистов теряет силу после того, как Отто Преминджер и Кирк Дуглас нанимают на работу сотрудников, внесенных в этот список.

Закончена работа над фильмами: «Маленький солдат» Жан Люка Годара (Франция; запрещен вплоть до января 1963 года); «Профессор Мамлок» Конрада Вольфа (ГДР); «Ночь» Микеланджело Антониони, «Чочара» Витторио Де Сика, «Сладкая жизнь» Федерико Феллини, «Рокко и его братья» Лукино Висконти (Италия); «Поздняя осень» Ясудзиро Одзу (Япония); «Квартира» Билли Уайлдера, «Великолепная семерка» Джона Стёрджеса, «101 далматинец» Уолта Диснея, «Психоз» Альфреда Хичкока (США); «Дама с собачкой» Иосифа Хейфица, «Шинель» Алексея Баталова (СССР).

1961

24 января. Родилась (в Швейцарии) Настасья Кински, актриса.

3 апреля. Родился Эдди Мёрфи, американский актер.

14 мая. Родился Тим Рот, американский актер.

18 июля. Родилась Элизабет Макговерн, американская актриса.

19 июля. Авиакомпания «TWA» первой начинает демонстрацию кинофильмов во время полетов.

Июль. Низкобюджетный фильм японского режиссера Кането Синдо «Голый остров» (1960) завоевывает Большой приз Московского международного кинофестиваля и становится образцом «маленького» высокохудожественного фильма независимой кинокомпании.

ВВС начинает показ старых кинолент категории «Х» и получает обвинение в нанесении финансового ущерба компаниям-производителям.

Турецкий режиссер Йылмаз Гюней признан виновным в «коммунистической пропаганде» за повесть, которую он опубликовал в восемнадцатилетнем возрасте.

В этом году родились американские актеры Эрик Штольц и Жан-Клод Ван Дамм.

На экраны вышли фильмы: «Клео от 5 до 7» Аньес Варда, «Куба Si!» Криса Маркера, «Жюль и Джим» Франсуа Трюффо, «В прошлом году в Мариенбаде» Алена Рене, «Процесс Жанны д'Арк» Робера Брессона (Франция); «Аккаттоне» Пьера Паоло Пазолини (Италия); «Мать Иоанна от ангелов» Ежи Кавалеровича (Польша); «Украли бомбу»

«Квартира», режиссер Билли Уайлдер

Robinson David. The Cronicle of Cinema. «Sight & Sound» (Suppl.).

Йона Попеску-Гопо (Румыния); «Виридиана» Луиса Бунюэля (Испания); «Как сквозь мутное стекло» Ингмара Бергмана (Швеция); «В субботу вечером, в воскресенье утром» Карела Рейша, «Вкус меда» Тони Ричардсона (Великобритания); «Нюрнбергский процесс» Стэнли Креймера (США); «Чистое небо» Григория Чухрая, «Повесть пламенных лет» Юлии Солнцевой (СССР).

«8 ½», режиссер Федерико Феллини

1962

28 февраля. 26 молодых западногерманских режиссеров подписывают «Оберхаузенский манифест», призывающий к обновлению национального кино.

21 марта Родился Мэтью Бродерик, американский актер.

3 июля. Родился Том Круз, американский актер.

5 августа. Мэрилин Монро — в возрасте 36 лет — обнаружена мертвой в спальне своего дома. Официальная версия — самоубийство.

11 ноября. Родилась Деми Мур, американская актриса.

19 ноября. Родилась Джоди Фостер, американская актриса.

Журнал «Сайт энд Саунд» опубликовал результаты опроса на выявление 10 лучших фильмов всех времен и народов. Первые три места заняли «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса (1941), «Приключение» Микеланджело Антониони (1959) и «Правила игры» Жана Ренуара (1939).

Американская музыкальная корпорация (MCA) приобретает в собственность компанию «Юнивёрсл» — начинается процесс поглощения голливудских студий крупными конгломератами.

Годовой доход голливудских студий упал до самой низкой в истории отметки.

Закончена работа над фильмами: «Процесс» Орсона Уэллса, «Жить своей жизнью» Жан Люка Годара (Франция); «Развод по-итальянски» Пьетро Джерми, «Мама Рома» Пьера Паоло Пазолини, «Человек, которого надо уничтожить» братьев Тавиани (с Витторио Орсини), «Затмение» Микеланджело Антониони (Италия); «Ангел-истребитель» Луиса Бунюэля (Мексика); «Как быть любимой» Войцеха Ежи Хаса, «Нож в воде» Романа Полянского (Польша); «Доктор Но» Теренса Янга, «Лоуренс Аравийский» Дэвида Лина, «Лолита» Стэнли Кубрика, «Одиночество бегуна на длинную дистанцию» Тони Ричардсона (Великобритания); «Маньчжурский кандидат» Джона Франкенхеймера, «Человек, который пристрелил Либерти Вэланса» Джона Форда, «Убить пересмешника» Роберта Маллигана, «Что случилось с Бэби Джейн?» Роберта Олдрича (США); «Баня» Сергея Юткевича, «Иваново детство» Андрея Тарковского, «Девять дней одного года» Михаила Ромма (СССР).

1963

14 января. Родился Стивен Содерберг, американский режиссер.

27 марта. Родился Квентин Тарантино, американский сценарист, режиссер, актер.

11 мая. Родилась Наташа Ричардсон, англо-американская актриса.

10 сентября. Открылся I Нью-Йоркский кинофестиваль.

5 ноября. Родилась Татум О'Нил, американская актриса.

В лаборатории компании «Белл» выпущен первый компьютерный анимационный фильм.

Глаубер Роша публикует свой «Критический пересмотр бразильского кино».

О Глаубере Роше читайте на с. 106

Фильмом «Безумие 13» дебютирует в кино Фрэнсис Форд Коппола.

Закончена работа над фильмами: «Карабинеры» Жан Люка Годара, «Прекрасный май» Криса Маркера (Франция); «Леопард» Лукино Висконти, «8 ½» Федерико Феллини, «Руки над городом» Франческо Рози (Италия); «Молчание» Ингмара Бергмана (Швеция); «Билли-лжец» Джона Шлезингера, «Из России с приветом» Теренса Янга, «Повелитель мух» Питера Брука, «Слуга» Джозефа Лоузи, «Такова спортивная жизнь» Линдсея

Андерсона, «Том Джонс» Тони Ричардсона (Великобритания); «Клеопатра» Джозефа Манкевича, «Этот безумный, безумный, безумный мир» Стэнли Креймера (США).

1964

9 марта. Родилась Жюльетт Бинош, французская актриса.

13 апреля. Сидней Пуатье первым из чернокожих актеров получил премию «Оскар» за лучшую мужскую роль.

2 августа. Родился Кину Ривз, американский актер.

Закончена работа над

«Фотоувеличение», режиссер Микеланджело Антониони

фильмами: «Храбрость на каждый день» Эвальда Шорма (Чехословакия); «Гертруда» Карла Теодора Дрейера (Дания); «Дневник горничной» Луиса Бунюэля, «Шербурские зонтики» Жака Деми, «Нежная кожа» Франсуа Трюффо (Франция); «Пора мечтаний» Иштвана Сабо, «Так я пришел» Миклоша Янчо (Венгрия); «Красная пустыня» Микеланджело Антониони, «За пригоршню долларов» Серджо Леоне, **«Евангелие от Матфея»** Пьера Паоло Пазолини,

О фильме читайте на с. 102

«Брак по-итальянски» Витторио Де Сика (Италия); «Женщина в песках» Хироси Тэсигахары (Япония); «Первый день свободы» Александра Форда, «Рукопись, найденная в Сарагосе» Войцеха Ежи Хаса (Польша); «Доктор Стрейнджлав, или Как я научился не волноваться и полюбил бомбу» Стэнли Кубрика (Великобритания); «Моя прекрасная леди» Джорджа Кьюкора (США); «Гамлет» Григория Козинцева, «Тени забытых предков» Сергея Параджанова, «Живет такой парень» Василия Шукшина (СССР).

1965

10 мая. Китай впервые принимает участие в Каннском кинофестивале

31 мая. Родилась Брук Шилдс, американская актриса.

1 июня. Разногласия в редакции журнала «Кайе дю синема» приводят к замене главного редактора: вместо Эрика Ромера им становится Жак Риветт.

XI Пленум СЕПГ (ГДР) запрещает к показу фильмы «Я кролик» Курта Метцига и «Не думай, что я плачу» Франка Фогеля за «неподобающий показ партийных чиновников».

В фильме Романа Поланского «Отвращение» впервые в английском кино в фонограмме зафиксирован звук, сопровождающий оргазм.

Закончена работа над фильмами: «Смерть бюрократа» Томаса Гутьерреса Алеа (Куба); «Преступление в женской гимназии» Иржи Менцеля, «Убитое воскресенье» Ивана Пассера (Чехословакия); «Безумный Пьеро» Жан Люка Годара (Франция); «Карусель» Миклоша Янчо (Венгрия); «Джульетта и духи» Федерико Феллини, «Туманные звезды Большой Медведицы» Лукино Висконти (Италия); «Красная борода» Акиры Куросавы (Япония); «Симеон-столпник» Луиса Бунюэля (Мексика); «Дорогая» Джоза Шлезингера (Великобритания); «Звуки музыки» Роберта Уайза (США); «Человек не птица» Душана Макавеева (Югославия); «Перед судом истории» Фридриха Эрмлера, «Зачарованная Десна» Юлии Солнцевой, «Первый учитель» Андрея Михалкова-Кончаловского; «Война и мир» (I и II серии) Сергея Бондарчука (СССР).

1966

10 февраля. Родилась Лора Дерн, американская актриса.

В Китае с началом «культурной революции» прекращается производство игровых фильмов.

В Тунисе открывается Карфагенский кинофестиваль.

В США пересматривается «производственный кодекс»: в него добавляется категория фильмов «Только для взрослой аудитории».

80 процентов всей кинопродукции в США производится за пределами больших студий, из них 30 процентов — «независимыми» компаниями, 50 процентов снимается за границей.

«Бонни и Клайд», режиссер Артур Пенн

С 1957 по 1966 год премия «Оскар» за лучший фильм вручалась режиссерам со средним возрастом 52 года. В течение последующего десятилетия возрастная планка упала до 38 лет.

За год в ГДР запрещено цензурой 12 фильмов — почти весь годовой выпуск.

Во Франции запрещен показ фильма Жака Риветта «Сюзанна Симонен, монахиня Дидро» («Монахиня»).

Закончена работа над фильмами: «Человек с бритой головой» Андре Дельво (Бельгия); «Победа идей Председателя Мао» (Китай); «Поезда под особым наблюдением» Иржи Менцеля, «Маргаритки» Веры Хитиловой, «Возвращение блудного сына» Эвальда Шорма (Чехословакия); «Мушетт», «Наудачу, Бальтазар!» Робера Брессона, «Девушки из Рошфора» Жака Деми, «Война окончена» Алена Рене, «Мужское — женское» Жан Люка Годара (Франция); «Молодой Тёрлесс» Фолькера Шлёндорфа (ФРГ); «Грек Зорба» Михалиса Какояниса (Великобритания, Греция); «Отец» Иштвана Сабо (Венгрия); «Герой» Сатьяджита Рея (Индия); «Птицы большие и малые» Пьера Паоло Пазолини (Италия); «Фараон» Ежи Кавалеровича (Польша); «Полуночные колокола» Орсона Уэллса (Испания); «Персона» Ингмара Бергмана (Швеция); «Фотоувеличение» Микеланджело Антониони, «Доктор Живаго» Дэвида Лина, «451° по Фаренгейту» Франсуа Трюффо (Великобритания); «Девушки из Челси» Энди Уорхола, «Кто боится Вирджинии Вулф?» Майка Николса (США); «Андрей Рублев» Андрея Тарковского (запрещен к показу); «Крылья» Ларисы Шепитько, «Ваш сын и брат» Василия Шукшина, «Обыкновенный фашизм» Михаила Ромма (СССР).

1967

5 июня. Образован Американский киноинститут «для сохранения и развития киноискусства».

28 октября. Родилась Джулия Робертс, американская актриса.

Выходит последний выпуск «Новостей «Юнивёрсл», единственного американского документально-хроникального киножурнала.

16 декабря. Министр финансов Франции «замораживает» цены на билеты в кинотеатры.

На британских киноэкранах впервые звучит слово «fuck» (в фильме Джозефа Стрика «Улисс»).

В женской моде доминирует «Бонни Паркер лук» — пуловер с треугольным вырезом, юбка-миди, волосы до плеч, берет — как у героини фильма Артура Пенна «Бонни и Клайд».

Закончена работа над фильмами: «Китаянка» Жан Люка Годара, «Далеко от Вьетнама» Криса Маркера и др., «Жить, чтобы жить» Клода Лелуша (Франция); «Царь Эдип» Пьера Паоло Пазолини (Италия); «Харакири» Нагисы Осимы (Япония); «Я любопытна. Желтый» Вильгота Шёмана (Швеция); «Голодные волки» Йылмаза Гюнея (Турция); «Человек на все времена» Фреда Циннемана (Великобритания); «Бонни и Клайд» Артура Пенна, «Грязная дюжина» Роберта Олдрича, «Угадай, кто придет к обеду» Стэнли Креймера, «Хладнокровно» Ричарда Брукса, «Книга джунглей» Уолта Диснея, «Отражения в золотом глазу» Джона Хьюстона, «Долина кукол» Марка Робсона (США); «Асино счастье» («История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж») Андрея Михалкова-Кончаловского; «Комиссар» Александра Аскольдова (СССР. Оба фильма запрещены к показу).

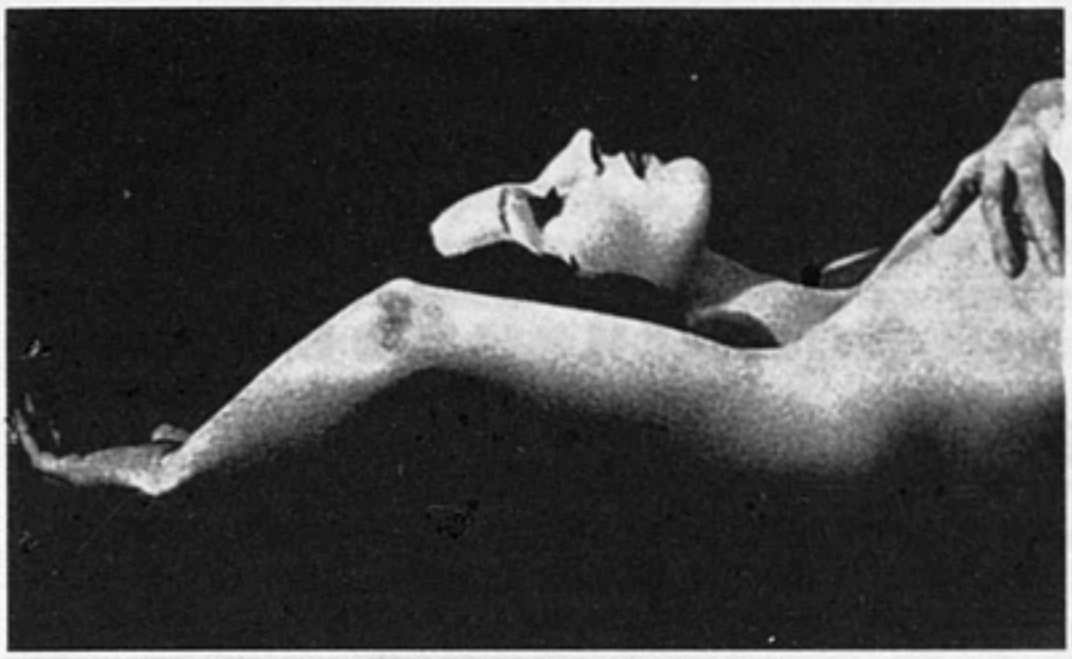
«Андрей Рублев», режиссер Андрей Тарковский

1968

18 мая. 21-й Каннский кинофестиваль внезапно прерывается демонстрациями в поддержку протестующих студентов в Париже.

14 июня. Группа французских режиссеров объединяется в Кинематографическое общество, поддерживающее движение протеста.

31 октября. Рамон Новарро найден убитым в собственном доме.



«Теорема», режиссер Пьер Паоло Пазолини

1 ноября. В США вводится рейтинговая система, отменяющая действие «производственного кодекса».

В Гаване проводится I Кинофестиваль латиноамериканского кино.

Гамбургский кооператив кинорежиссеров бойкотирует кинофестиваль в Оберхаузене, требуя включения в его программу их фильмов на 16-мм пленке. Среди участников акции — Вим Вендерс.

Американский кинокритик Эндрю Сэррис издает книгу «Американское кино». Используя идеи и аргументацию «Кайе дю синема», Сэррис выдвигает «политику авторства», утверждая новый канон достоинства кинопроизводителя.

Закончена работа над фильмами: «Бессмертная история» Орсона Уэллса, «Новобрачная была в черном» Франсуа Трюффо (Франция); «Артисты под куполом цирка» Александра Клюге, «Хроника Анны Магдалены Бах» Жан-Мари Штрауба (ФРГ); «Тишина и крик» Миклоша Янчо (Венгрия); «Ромео и Джульетта» Франко Дзеффирелли, «Теорема» Пьера Паоло Пазолини (Италия); «Кукла» Войцеха Ежи Хаса (Польша); «Час волка», «Стыд» Ингмара Бергмана (Швеция); «Если...» Линдсея Андерсона, «Оливер!» Кэрола Рида, «2001: Космическая одиссея» Стэнли Кубрика (Великобритания); «Смешная девчонка» Уильяма Уайлера, «Выпускник» Майка Николса, «Ребенок Розмари» Романа Поланского (США); «Анна Каренина» Александра Зархи, «Доживем до понедельника» Станислава Ростоцкого, «Золотой теленок» Михаила Швейцера, «Три дня Виктора Чернышова» Марка Осепьяна, «Шестое июля» Юлия Карасика (СССР).

1969

18 августа. Родился Кристиан Слейтер, американский актер.

Октябрь. Фернандо Соланс и Октавио Гетино публикуют манифест «К третьему кино» — заметки о кинематографе третьего мира.

Фрэнсис Форд Коппола создает независимую компанию «Американ Зоутроп» (Сан-Франциско).

В Уагадугу (Буркина-Фасо) открывается I Панафриканский кинофестиваль.

Фильм Джона Шлезингера «Полуночный ковбой» первым из фильмов категории «Х» завоевывает премию Американской киноакадемии (три «Оскара»).

Кассовым феноменом десятилетия становится фильм Денниса Хоппера «Беспечный ездок»: затраты на его производство составили 375 тыс. долларов, прибыль — 50 млн. долларов.

Фильм Глаубера Роши «Антонио дас Мортес» (приз за лучшую режиссуру на фестивале в Канне) открывает дискуссию об «эстетике насилия».

Закончена работа над фильмами: «Кроткая» Робера Брессона, «Сирена Миссисипи» Франсуа Трюффо (Франция); «Катцельмахер», «Любовь холоднее смерти» Райнера Вернера Фасбиндера (ФРГ); «Моя любовь в Иерусалиме» Менахема Голана (Израиль); «Гибель богов» Лукино Висконти, «Сатирикон Феллини» Федерико Феллини (Италия); «Дневник вора из Синдзюку» Нагисы Осимы (Япония); «Структура кристалла» Кшиштофа Занусси (Польша); «О, что за прелестная война!» Ричарда Аттенборо, «Влюбленные женщины» Кена Рассела (Великобритания); «Ресторан Алисы» Артура Пенна, «Буч Кэссиди и Санденс Кид» Джорджа Роя Хилла, «Хелло, Долли!» Джина Келли, «Убийство сестры Джордж» Роберта Олдрича, «Полуночный ковбой» Джона Шлезингера, «Милая Чарити» Боба Фосса, «Топаз» Альфреда Хичкока, «Кто стучится в дверь ко мне?» Мартина Скорсезе, «Дикая банда» Сэма Пекинпа, «Забриски пойнт» Микеланджело Антониони (США); «Скверный анекдот» Александра Алова и Владимира Наумова (запрещен к показу), «Дворянское гнездо» Андрея Михалкова-Кончаловского (СССР).

Перевод с английского Н.Ц.

ПЬЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ:
«Я склонен мифологизировать все на свете»

ИНТЕРВЬЮ С РЕЖИССЕРОМ О ФИЛЬМЕ «ЕВАНГЕЛИЕ ОТ МАТФЕЯ» ВЕДЕТ ДЖОН КРЕЙТОН

— В каком возрасте в вас пробудилось религиозное чувство? Оно возникло под влиянием семьи или школы?

— Мой отец не был религиозным человеком, он вообще не верил в Бога. Но поскольку он был националистом и фашистом, то соблюдал все условности и водил нас к воскресной службе по причинам «социального» свойства. Мать же, напротив, принадлежала к фриуланской крестьянской, а значит, верующей семье, была религиозна, но ее вера была совершенно естественной и лишенной всяческого ханжества и показного благочестия; эта вера была чистой и поэтичной, и таковой моя матушка восприняла ее от своей бабки, которую боготворила в детстве. Таким образом, ребенком я не получил никакого религиозного воспитания. Мне кажется, я самый ничтожный католик из всех знакомых мне итальянцев — я даже не прошел конфирмации и всегда отлынивал от уроков катехизиса, а также терпеть не мог приходские школы. Я учился в светских школах, и особую роль в моем образовании сыграл лицей Гальвани в Болонье, в нем сильны традиции светской науки, и все преподаватели — миряне. Так что в школе религия никак на меня не повлияла. Я считаю себя неверующим. Моя религия совершенно особого свойства: она не укладывается ни в какие привычные рамки. Я не люблю католицизм, потому что вообще не люблю иерархий. Но чувствую, было бы чистой риторикой и объявлять себя просто христианином, хотя, как сказал Кроче, ни один итальянец не смеет утверждать, что не является христианином, он таков уже по культурной принадлежности. Но это очевидность, а банальное приводит меня в ярость. Скорее всего, моя религия — это форма своеобразного психологического расстройства с уклоном в мистицизм; во всяком случае, некий психологический фактор играет здесь очень существенную роль — я имею в виду мой способ видения мира, который, возможно, слишком уважителен, слишком подобострастен, слишком наивен: ко всему, что я вижу вокруг себя, будь то люди, предметы или сама природа, я отношусь с долей

Пьер Паоло Пазолини

S t a c k Oswald. Pasolini on Pasolini. Bloomington — London, Indiana University Press, 1969.

благоговения, которому обязан своей натуре, а не образованию или воспитанию.

— Из ваших слов о том, что католицизм не был вам внутренне присущ, следует, что вы выбрали эту тему не по внутреннему побуждению, а потому что религия — один из основополагающих факторов жизни итальянского общества. Можно ли именно так оценить ваш выбор?

— Я вообще не считаю свой фильм связанным с католицизмом. Я убедился в этом месяц назад, когда вновь посмотрел фильм после двух- или трехлетнего перерыва. Ничего католического в нем нет, и если он показался мне ужасным, в некоторых пунктах амбициозным, то прежде всего из-за фигуры Христа. Этот фильм только внешне может показаться католическим, внутренне же ни одна из картин не может быть мне ближе, чем «Евангелие...», по тем причинам, которые я уже вам излагал. Я имею в виду мою склонность к священному, мифологическому и эпическому во всем, даже в самых обыденных, простых, банальных предметах и событиях. Вот почему это мой фильм, хотя я не верую в божественную сущность Христа. Этот фильм — мой, потому что он религиозен, а мое ви́дение мира тоже религиозное, хотя религия, которую я исповедую, ничего общего не имеет с официальной, и работать над «Евангелием...» означало для меня дойти до предела мифологично-эпического. Кроме того, этот фильм изобилует мотивами, имеющими для меня личный смысл: все второстепенные персонажи — сельскохозяйственные рабочие южной Италии — родные для меня люди. Я понял это, увидев их снова на экране, а фигура Христа — это я сам, преисполненный раздирающих противоречий.

— Как вам удалось найти исполнителя на эту роль?

— Благодаря внезапному озарению, к которому меня подтолкнуло свойственное мне ви́дение людей. Больше года я искал кандидата на эту роль и уже почти остановился на одном немецком актере. И вот однажды в своих краях я наткнулся на молодого испанца, Энрике Иразоки, который как будто только меня и дожидался, и, едва увидев его, я спросил без обиняков: «Извините, не могли бы вы сыграть одну роль у меня в картине?», даже не зная, кто он такой. Он был человеком серьезным и ответил «нет». Но мало-помалу я его обломал.

— Я где-то прочитал, что вы собирались взять на эту роль поэта, упоминались имена Керуака и Евтушенко...

— Я рассматривал это как один из возможных вариантов. Дело в том, что я хотел показать Христа как интеллектуала в мире бедняков, готовых к бунту, а кроме того, искал сходство между тем, что представлял собой Христос, и тем, чем был бы исполнитель, а такой фигурой вероятнее всего мог бы быть поэт. Я стал вглядываться в поэтов, и мое внимание привлекли Керуак и Евтушенко. Потом выяснилось, что фотография Керуака, которую я изучал, — пятнадцатилетней давности. Так или иначе, вы назвали только двоих из того множества людей, которых я перебрал в качестве претендентов на роль.

— А как обстояло дело с апостолами? В одном из интервью вы отметили, что ищете кандидатов на их роли среди интеллектуалов, потому что только они несут в себе сходство с подвижниками Христа.

— Нет, апостолы подбирались в соответствии с теми сведениями о них, которые до нас дошли. Некоторые были из народа, например, Петр — рыбак, и его сыграл у нас молодой еврейский парень из римских низов. Не меньше половины из них были люди самого простого звания. Но были и образованные, вроде Матфея, соответственно на эту роль я пригласил интеллигента.

— Сложность в постановке фильма по Евангелию заключается в том, что это не просто некая древняя история, это история, которая оказалась институционизированной, легла в фундамент общественной структуры. Невозможно читать Евангелие в альтюссеровском смысле слова. А фильм на эту тему рискует попасть в собственность церкви как института.

— Вы правы, такая опасность реально существовала, но должен вам сказать, что ведь в Италии никто не читает Евангелие. Никто! Я спрашивал об этом всех своих знакомых, и только двое или трое из них ответили, что читали его. Так что ставить фильм по Евангелию в Италии гораздо безопаснее, чем где бы то ни было. Для многих итальянцев это было первое прочтение Евангелия. Поэтому фильм получил различный прием в Англии и Америке — с одной стороны, то есть там, где Библию читают много, и в Италии — с другой. В Италии он был воспринят как скандальная но-

винка, к тому же сбивающая с толку, ибо никто не предполагал, что Христос может быть таким — ведь «Евангелие от Матфея» никто не читал, а в Англии и Америке этот образ, в сущности, совпал с тем, каким его представляли себе люди, и поэтому никакого скандала не возникло.

— Что вы имели в виду, сказав, что этот текст был единственным, который из всех попавшихся вам обладал «нравственной красотой»?

— Это тоже относится к одному из посетивших меня озарений, которое трудно объяснить. То был период художественного кризиса. Вплоть до тех пор авторы располагали определенным кодексом эстетических критериев, который внезапно утратил свою силу, когда сама Италия оказалась в состоянии кризиса. Я, по-видимому, хотел подчеркнуть, что красота должна перестать быть достоянием эстетики и приобрести нравственное качество.

— Вы очень удачно выбрали места для натурных съемок. Где они проходили?

— Фильм был целиком снят в южной Италии. Собственно, я решил, что так и поступлю, еще до поездки в Палестину, и отправился туда лишь для очистки совести. Я не собирался реконструировать древность ни в археологическом, ни в филологическом смысле, и южная Италия позволила мне осуществить переход от древнего мира к современности, который не резал глаза.

— А где вы поместили, к примеру, Иерусалим?

— В старинной части Матеры, которая ныне, увы, лежит в руинах, она называется Сасси. Вифлеемом стала деревня в Апулии, Бариле, люди там вплоть до самого последнего времени жили в пещерах, как в нашем фильме.

— Критики единодушны в том, что вам хорошо удалась постановка Евангелия по принципу не реконструкции, а аналогии, но их удивляет отсутствие связи с политическим контекстом...

— То, что я следовал принципу аналогии, предполагает, что я не стремился к соблюдению точности. Я оставил в стороне какие бы то ни было значимые политические и социальные проблемы. Выбирая между точным воспроизведением Палестины двухтысячелетней давности и чем-то, более близким сегодняшней реальности, я предпочел второе. К тому же принцип аналогии помог мне войти в атмосферу мифа, эпоса, о чем я уже толковал. Рассказывая историю Христа, я не реконструировал ее в истинном виде. Это мне просто не удалось бы, потому что тогда надо было бы делать религиозный фильм, а я человек неверующий. Я не верю в то, что Христос — сын Божий. В лучшем случае, у меня получилась бы позитивистская либо марксистская версия, а значит, история человека, каких тогда в Палестине насчитывалось тысяч пять или шесть, — я имею в виду пророков. Я не пошел по этому пути, потому что мне претит так называемое «развенчание» — это мелкобуржуазная манера. Я склонен к обратному — к мифологизации всего на свете. Я хотел воссоздать не жизнь Христа такой, какой она была, а историю Христа плюс два тысячелетия ее интерпретации — за это время христианство сильно мифологизировало его биографию, которая сама по себе весьма малозначительна.

— Проблема, с которой вы столкнулись, работая с текстом верующего и оставаясь агностиком, не только доставила вам много хлопот, но, видимо, и стимулировала ваши искания в области киноязыка?

— Это верно. Уже в «Аккаттоне» у меня сложился религиозный стиль (хотя я предпочитал термин «сакральный», а критики — «католический», что было абсолютно неверно). Религиозным был стиль, но не содержание. Содержанием можно обмануть, стилистикой — никогда.

Пьер Паоло Пазолини на съемках фильма «Евангелие от Матфея»

Принявшись за «Евангелие...», я считал, что стилевая формула у меня уже есть, и начал работать в том же духе, что и на «Аккаттоне». И через два дня понял, что оказался в тупике и даже начал подумывать о том, чтобы отказаться от замысла, чего со мной не случалось ни раньше, ни позже. Использовать сакральный стиль применительно к священному тексту было смешно. Мне пришлось отбросить все мои былые технические находки. Я начал использовать трансфокатор, изменил траекторию движения камеры, поновому строил кадр — стиль становился не сакральным, а документальным. Возник совершенно новый стиль. В «Аккаттоне» стиль чрезвычайно прост, как у Мазаччо или в романской скульптуре. В «Евангелии...» же он складывается из различных штрихов, сакральное здесь соседствует с документалистским, почти классическая суровость — с кадрами, снятыми чуть ли не в духе Годара, а, скажем, допрос Христа снят как «синема верите». Контраст между стилистикой «Аккаттоне» и «Евангелия...» на более глубоком уровне соотносится с тем, что в первом случае я ориентировался почти исключительно на Мазаччо — ну, разве отчасти еще на Джотто и романскую скульптуру, то есть шел лишь по одной линии аллюзии, а во втором источники заимствования были разнообразны — Пьеро делла Франческа (одежда фарисеев), византийская живопись (лицо Христа, как у Руо) и т.п. То же самое с музыкой: в «Евангелии...» целая смесь разных музыкальных стилей и направлений.

И вот еще что. В «Аккаттоне» я рассказывал историю от первого лица, в «Евангелии...» этого нельзя было делать, и я, неверующий, передавал ее через очевидца-верующего. Смешение на уровне повествования породило стилистическое смешение.

— Любопытно, что несмотря на множество разнообразных источников в живописи и в кинематографе, из которых вы заимствовали, конечный результат кажется удивительно цельным. Раньше вы говорили, что не можете это объяснить, может быть, теперь попробуете?

— Мне это и сейчас кажется странным; может быть, я сам себя обманул. Во всяком случае, говоря о смешении стилей, я вовсе не имею в виду случайную смесь, нет, речь идет об амальгаме, о сплаве. Конечно, фильм должен получиться органичным, единым, но какой-то подходящей для любого случая формулы для достижения этого результата не существует.

«Евангелие...» — очень противоречивый фильм, запутанный, подчас дезориентирующий. Более всего это касается фигуры Христа, который не просто загадочен, но иногда вводит зрителей в смущение. Там есть несколько моментов, которых я стыжусь, какое-то контрреформаторское барокко — сотворение чудес. Чудеса с хлебами, рыбой и хождением по водам как посуху — отвратительнейший пиетизм. Переходы от этих «живописных» картинок к проповеди, к страстной неуступчивости Христа приводят, наверное, зрителей в недоумение. Католики, к примеру, покидают зал, уверенные, что я снизил образ, сделал Христа плохим. Но дело не в том, что он хорош или дурен, — он полон противоречий.

— Как и сам текст Евангелия.

— Я невольно, пользуясь принципом аналогии, воспроизвел в современной фигуре теологические противоречия Священного Писания. Там очень много противоречий. Но именно они делают Евангелие великим и полнокровным. Однако если противоречия в тексте — это противоречия содержательные, смысловые, касающиеся страстей, веры, религии, то у меня в фильме они носят экзистенциально-бытовой характер и потому вызывают недоумение.

— Давайте вернемся к чудесам. Они хорошо вписываются в текст, но в фильме они «зияют».

— Мы живем в культуре, где не верят в чудо, поэтому его изображение на экране нас не устраивает, но совсем другое дело — какой-нибудь южноитальянский крестьянин, продолжающий жить в магической культуре, где чудеса столь же обыкновенны, как и там, где писал свое Евангелие Матфей. И для него мои технические ухищрения пройдут незамеченными.

— Вам, конечно, известно, что многие левые интеллектуалы не приняли ваше «Евангелие от Матфея»?

— Дело в том, что этой своей картиной я помог наладить диалог между коммунистами и католиками. На левом фланге — не без влияния фильма — появилось католическое крыло, а это для Италии очень важно.

Перевод с английского Н.Цыркун

Т. ВЕТРОВА

Глаубер Роша. Бог и дьявол бразильского кино

В 60-е годы на карте киномира появляется яркое пятно: новый латиноамериканский кинематограф. Фильмы, снятые на Кубе, в Бразилии, Аргентине, Боливии, выходят на международный экран, покоряя европейских зрителей мощью и своеобразием. Едва ли не главная роль в этой киноэкспансии принадлежит бразильскому «синема ново» (новому кино) и его лидеру Глаубер Роше, картины которого получают мировое признание: «Буря» (1962) — Специальный приз на фестивале в Карловых Варах, «Земля в трансе» (1966) — приз ФИПРЕССИ в Канне, приз «Луис Бунюэль» испанской критики, восемь премий на МКФ в Локарно, «Антонио дас Мортес» (1969) — приз за режиссуру в Канне...

Незадолго до смерти Глаубер Роша писал о себе: «Я поэт, писатель, критик, художник и музыкант... Я считаю, что современный интеллектуал должен обладать многообразными средствами общения с массами. Эпоха узкой специализации кончилась». И свое ремесло кинематографиста он расценивал как единое целое — теоретик и практик, автор принципиально важной работы «Критический пересмотр бразильского кино», считающейся манифестом «синема ново», создатель не вписывающейся ни в какие традиционные рамки «эстетики насилия», продюсер. Роша имел обыкновение комментировать собственное творчество, и, говоря о его фильмах, мы предоставим ему слово.

Увенчанный лаврами престижных европейских кинофестивалей, отнюдь не обделенный вниманием критики — еще при жизни Роши вышло несколько работ, посвященных его творчеству во Франции, Италии и в конце 70-х в Бразилии, — он не был баловнем судьбы. Жизнь Роши сложилась, скорее, драматически. Вынужденная эмиграция в конце 60-х из родной страны, где установился реакционный режим, долгие паузы в работе, бедность и неустроенность, разочарование в былых идеалах — все это вело к глубокой внутренней трагедии и преждевременной смерти. Он ушел из жизни рано, сорока двух лет от роду.

Наделенный от природы могучим талантом, Глаубер Роша расходовал его истово, не скупясь, вкладывая во все, что он делал: и в свои фильмы, и в свои статьи, знаменовавшие рождение нового кино не только в Бразилии, но на всем латиноамериканском континенте.

Глаубер Роша (Москва, 1976)

Его фильмы всегда оказывались в центре дискуссий, так как оглушали оригинальностью, непривычностью, и при этом за самобытным, порой усложненным стилем неизменно высвечивалась четкая авторская позиция, политический посыл — призыв изменить несовершенный мир.

Сам Роша не помышлял о картинах элитарных, напротив, он целеустремленно шел к своему зрителю, к народу, а не к избранным; полемизируя со сторонниками популистского — псевдонародного — искусства, он писал: «Синема ново», отвергая подражательное кино и выбирая иную форму выражения, отвергло также популизм, отражение типично нашей политической деятельности. Подобно каудильо, художник ощущает себя отцом народа:

манера распоряжений — это «говорить просто, чтобы народ понял». «Мне кажется, что это отсутствие уважения к публике, какой бы отсталой она ни была. Народ не прост. Даже будучи больным, голодным и неграмотным, народ сложен».

Стремясь быть понятным большинству, режиссер не пытался облегчить восприятие своих фильмов (и в этом заключен кажущийся парадокс), а предпринимал всякого рода эксперименты, порывая с традиционными жанрами и обиходным языком киноразвлечения. Он избрал путь реформатора киноязыка, подчинив его революционным задачам национального искусства. И заслуженно вошел в первые ряды тех, кто находился в авангарде мирового кино в 60-е годы. В анкете, опубликованной в журнале «Искусство кино» (1987, № 7) известный французский критик Марсель Мартен, анализируя причины наступившего кинокризиса, с горечью заметил: «Уход из жизни таких выдающихся мастеров кино, как Андрей Тарковский, Райнер Вернер Фасбиндер, Глаубер Роша, не проходит бесследно, с прекращением их деятельности «планка понижается», культурный авторитет киноискусства падает».

А что говорит имя Глаубера Роши нашим зрителям? Имя, мелькнувшее в последнем издании энциклопедии кино и в нескольких заметках (их можно пересчитать по пальцам) в нашей печати? Да почти ничего. Для отечественного проката не куплен ни один фильм Роши. Ни одна из его критических работ, даже во фрагментах, не публиковалась в русских переводах. И лишь спустя семь лет после его смерти, в ноябре 1988 года, картины бразильского режиссера каким-то чудом попали на советский экран: в одном из московских кинотеатров, правда, без всякой рекламы, прошла его ретроспектива.

Мало кто знает, что Роша приезжал однажды в Москву — это случилось в 1976 году, в очень тяжелый для него период, — измученный скитаниями эмигранта, бесперспективными простоями, невозможностью работать в Бразилии под гнетом диктатуры. Режиссер предложил тогдашнему руководству Госкино совместную постановку о национально-освободительном движении в африканских странах, к этому времени у него за плечами был прекрасный опыт такого рода работы — картина «Семиглавый лев», сделанная в 1970 году в Конго-Браззавиле. Но советские чиновники отнеслись к нему крайне настороженно и подозрительно: слишком он был резок в политических оценках, слишком независим и непредсказуем в творчестве.

Наверное, поездка в Москву оставила в душе режиссера ощущение горечи, подтвердив его мнение о советском догматизме, о нашей закрытости, и исключение составило лишь теплое воспоминание о музее-квартире Сергея Эйзенштейна, где гидом его стал Наум Клейман. Роша не мог не прийти сюда, поскольку среди первых своих учителей он всегда называл Эйзенштейна, авторитет которого был чрезвычайно высок у всех представителей «синема ново».

Судьбу и искусство Глаубера Роши во многом предопределило место рождения. Он родился 14 марта 1939 года в местечке Витория де Конкишта в штате Баия, одном из самых живописных районов страны, с уникальным сплавом разнообразных традиций, черпавших из истоков индейской, португальской и негритянской культур. Своеобычную атмосферу этого края, где сплетены реальность с фантазией и поэзией, обессмертил в своих романах Жоржи Амаду, тоже уроженец Баии. Писатель, высоко ценивший талант Роши, в своей книге «Баия всех святых» сравнивал его со святым Георгием (образ, весьма распространенный в местном фольклоре). «Св. Георгий с копьем, нацеленным против дракона зла, бьющее через край барокко, неуемный и вечно недовольный собой искатель новых горизонтов, открыватель новых дорог, — так писал о Глаубере Жоржи Амаду. — На самом деле его горизонт — это Баия, а его дороги — дороги Бразилии... Глаубер Роша — еще одна сила природы, огромное море-океан, водопад, пламя».

Глаубер Роша не сразу обрел себя. Студентом изучал право, еще юнцом бросился в политическую жизнь. Да и когда определился, не замыкался в скорлупе профессии. Его творческая деятельность многообразна: работал на радио и телевидении, писал критические статьи о кино и литературе, пробовал силы в театре как актер и режиссер, руководил киноклубами. Наконец, в 1959 году снял первую короткометражную ленту «Патио» («Дворик»). Затем дебют в художественном кино (1962), который не случайно назван «Буря». Это слово — знак творческого темперамента начинающего кинематографиста. И хотя сам автор относился к этому фильму как к «кинематографическому наброску», «Буря» получилась достаточно зрелым и оригинальным произведением. В 1962 году, представляя Бразилию на МКФ в Карловых Варах, она была отмечена Специальным призом.

Сам режиссер так вспоминает начало своего пути в кино: «Я снимал «Бурю», находясь в кризисном состоянии... В отличие от французских интеллектуалов, наше культурное образо-

вание характеризовалось крайней сумбурностью: дадаистов мы читали вслед за греческими трагедиями, знакомились с романами Фолкнера и тут же открывали для себя Рембо и Малларме. Становление молодого человека в Бразилии беспорядочно, если ему только не повезло отправиться учиться в Европу. Я в ту пору одновременно был сюрреалистом, футуристом, дадаистом и марксистом.

Теоретические труды Эйзенштейна, например, попали в Бразилию вначале в испанском переводе, а потом уже по-португальски, а так как работа киноклубов и синематек была хорошо налажена, то творчество Эйзенштейна прекрасно было нам известно. Все мы тогда считали себя радикальными эйзенштейновцами и не представляли, как это можно снять фильм, если в нем не будет коротких монтажных кусков, построенных на крупных планах...

«Патио» — фильм, весь сделанный из метафор и символов с помощью диалектического монтажа. Когда я начал снимать «Бурю», то понял, что многие из этих теорий привели меня к схематичным идеям, и мне захотелось освободиться от них, потому что в сущности это была непереваренная эйзенштейновская мифология. «Буря» — фильм, наполненный иным духом, более непосредственным, более настоящим, я даже включил в фонограмму запись негритянской музыки. Этот мой фильм ближе к действительности, ведь тогда мы уже посмотрели «Рим — открытый город» и «Пайзу», и это открытие Росселлини стало своего рода антиэйзенштейновским. И в «Буре» чувствуется это влияние, но есть и следы увлечения Эйзенштейном: крупные планы в стиле «Да здравствует Мексика!» и т.п. «Буря» в результате получилась «скрещенным» фильмом».

«Отрезанные головы»

Конечно, с возрастом произошел некоторый отбор, но стремление к синтезу разнопорядковых явлений осталось навсегда и более того, будучи органичным, наделило фильмы Роши неповторимым своеобразием. В этом плане творчество бразильского режиссера обнажило общую черту, свойственную сознанию латиноамериканского художника: стремление ассимилировать и переплавить в самобытных формах опыт зарубежных школ и течений разных исторических периодов, порой несовместимых друг с другом.

В «Буре» режиссер сделал смелую попытку сочетать разноплановые вещи — негритянский фольклор и прямое политическое высказывание, эстетику религиозного мифа и одновременно его развенчание. Но отталкивается автор от документальной основы, показывая героев, которых хорошо знает. Это жители рыбацкого поселка, потомки некогда привезенных в Бразилию чернокожих рабов; это и есть тот народ, который впервые стремились правдиво показать на экране создатели «синема ново» Нельсон Перейра дос Сантос, Карлос Диегес, Руй Герра и другие.

Рабство негров, хотя и в другой форме, как показывает Роша, сохраняется и в XX веке. Это нищенское существование в кабале у перекупщиков рыбы и это — завораживающая кабала древних верований и обрядов. Не скупясь на пластически великолепные кадры — загадочные живописные ритуалы, связанные с культом богини Йеманжи, белые одежды чернокожих жриц, гипнотизирующая ритмика танцев, — сам Роша не поддается этой стихии. Любуясь волшебством религиозного мифа, он в то же время стремится его

разрушить, поскольку осознает его власть над сознанием рыбаков, власть, мешающую им взять судьбу в свои руки. По словам режиссера, он стремился показать, что «бегство в африканские ритуалы — это бегство от реальных социальных проблем. В структуре «Бури» два идейных полюса, на одном — такие понятия, как классовое сознание и солидарность бедняков, на другом — сфера иррационального, религия как зло».

«Буря»

Такая расстановка политических акцентов характерна для творчества Роши и его теоретических работ 60-х годов.

Формулируя главные задачи нового кино, он писал: «Синема ново» стремится стать движением народного кино, не прибегая при этом к вульгарным средствам, а традиционное кино в Латинской Америке, доступное публике, — это пошлая мелодрама, порнография, музыкальные и комедийные фильмы второго сорта. Мы же пытаемся завоевать нашего зрителя серьезным кинематографом, ставящим социальные и психологические проблемы жизни народа и говорящим на языке новом и независимом.

...Когда кинематографисты готовы начать с нуля, создавать кино с новым сюжетосложением, иными принципами актерской игры, другим ритмом и другой поэзией, они пускаются в опасную революционную авантюру, суть которой — учиться в процессе постановки фильма и параллельно поверять теорию практикой...»

Глаубер Роша, собственно, так и поступал, снимая свои ставшие знаменитыми картины «Бог и дьявол на земле Солнца», «Земля в трансе», «Святой воитель против дракона зла» (в Европе фильм известен под названием «Антонио дас Мортес») и противопоставляя коммерческому кино кино авторское, то есть, по его мысли, революционное.

«Бога и дьявола...» Роша снимал в черно-белой гамме, строя композицию фильма по законам поэтики народного романса. То, что зарубежным зрителем может восприниматься как экзотика, на самом деле основано на конкретном жизненном материале. На стыке притчи и документального факта снимает Роша этот фильм, показывая фанатическую веру измученного народа и в самозваных святых проповедников, и в мятежных кангасейру (так называли в Бразилии в 20-е годы крестьян-мстителей, объединявшихся в отряды вольных разбойников). Герои картины крестьяне Мануэл и Роза вначале присоединяются к негру-проповеднику святому Себастьяну, требующему жестоких самоистязаний от своей паствы ради грядущего всеобщего счастья, а затем к отряду кангасейру Кориско, сеящему все те же насилие и кровь. В итоге режиссер оставляет своих героев в одиночестве, утратившими веру и в Бога, и в дьявола, а рефрен баллады подчеркивает его вывод: «Земля принадлежит человеку, а не Богу и дьяволу».

Любопытно, что в воспоминаниях Роши о работе над этой картиной вновь всплывает имя Эйзенштейна: «Нельзя отрицать в этом фильме присутствие тени Эйзенштейна, особенно в первой части. Мне очень нравится этот режиссер, но реальность моей картины вовсе не эпопея в стиле «Александра Невского» и не историческая драма в стиле «Ивана Грозного», а стиль ленты «Да здравствует Мексика!» мне не по душе. Я нахожу ее превосходной с пластической точки зрения, но с точки зрения культуры — это неудавшийся фильм, потому что его автор хотел навязать Мексике историческую и эпическую концепцию, которые ей не соответствовали; есть некая фальшь в том, что касается ацтекской и мексиканской действительности. Здесь нет правды «Генеральной линии» или «Стачки». Режиссер изображает индейцев в некоторой степени как мужиков, а ведь это — иной контекст; нельзя говорить о драме ацтеков так же, как о драме Невского, это совсем другое дело. Снимая первую часть «Бога и дьявола...» — святого, падающих замертво людей, взбирающихся по лестнице, вырубленной в камнях на Святую гору, — я думал именно об этом, об этой фальши. Я вовсе не заимствовал

идею Эйзенштейна: я вел съемку на каменной лестнице длиной в восемь километров, где падали мертвые люди. Эту сцену мне действительно трудно было снимать, потому что я очень хорошо помнил «Броненосца «Потемкин»; легко было сделать неудачную имитацию кровавой бойни в Одессе и тогда это превратилось бы в несколько смешной эпизод, а ведь гибель людей на Святой горе — исторический факт. Я подумал, что зрители скажут: «Смотрите, он копирует Одесскую лестницу!» Когда я приступил к монтажу, то решил выстроить все в совершенно анархической свободной форме, ничего заранее не рассчитывая и не пользуясь интеллектуальным монтажом».

Лента «Антонио дас Мортес», вызывающе экспрессивная и зачастую чрезмерно усложненная, вышла в 1969 году в пору сильно изменившейся ситуации в Бразилии, полной победы военной диктатуры и реакции. Этот фильм Роши, как и другие фильмы режиссеров «синема ново», был запрещен цензурой. Тем не менее картину удалось показать на Каннском фестивале, где она получила премию за режиссуру. В этой первой цветной ленте Роши господствует барочность стиля в трактовке той же темы бесправия крестьянства, что и в «Боге и дьяволе...». Автор предельно сгущает символику, каждый из персонажей фильма представляет определенную социальную группу, будь то помещик-латифундист, учитель-интеллектуал, священник или кангасейру.

Борьба, разворачивающаяся на голых пространствах выжженной земли, не терпит компромиссов. Просторы безмерны, безмерны и страсти, движущие людьми. Все они разыгрывают свои партии, произносят монологи, порой переходящие в арии, и в финале сталкиваются в кровавом поединке. Смертоносный удар копьем помещику наносит примчавшийся на коне негр в алых одеждах. Так оживает фольклорный сказ о сражении святого Георгия с драконом, но Роша придает ему политический смысл. Режиссер разрушает жанровые перегородки, сплавляя воедино эпопею, религиозную мистерию средневековья, бразильский вестерн, киноопереу, и в целом возникает ощущение карнавала образов, красок и звуков... Недаром сам Роша сравнил однажды «синема ново» с бразильским карнавалом, в котором «больше печали, чем веселья».

Фильмы Роши и всех его соратников по движению неизменно пронизаны мотивами насилия. Благодаря Роше в западный кинематографический обиход в начале 60-х вошел термин «эстетика насилия», но это понятие в статьях бразильского кинематографиста вытекало из другого, первостепенного по своей важности: «эстетика голода». Роша писал: «Нашу культуру смело можно назвать культурой голода. На этом зиждется трагическая оригинальность «синема ново» в сравнении с мировым кинематографом: наша оригинальность — это наш голод... Нормальная реакция голодного — насилие, однако такое насилие идет не от примитивизма: эстетика насилия прежде всего революционна, а не примитивна. Это момент, когда колонизатор отдает себе отчет в существовании колонизированного». Подобная эстетика, с одной стороны, — вызов установленным канонам буржуазных кинотеорий, с другой — прямое обращение к социально-духовной реальности Бразилии и — шире — Латинской Америки.

Тревожный вопрос бурлящей событиями жизни латиноамериканского континента 60-х — о месте интеллигенции в борьбе за преобразование общества — поставил Роша в нашумевшей в те времена ленте «Земля в трансе». Уже в самом названии задается тон кризисного, неустойчивого состояния. Кипящий хаос подлинной политической реальности передан лихорадочным ритмом монтажа, барочной избыточности метафор, контрапунктом изображения человеческих страстей и оперной музыки, перебиваемой сухими щелчками ружейных выстрелов. На экране — вымышленная страна Эльдорадо, привычные заигрывания политических кандидатов с народом и кровавые репрессии, освященные властью. Этот фильм прозвучал как крик боли за свою страну и свой народ, боли от утраты духовных ориентиров.

Военная диктатура не желала примириться с подобным творчеством, и Роша вынужден был покинуть родину. Находясь в эмиграции, он пытался ставить фильмы о проблемах всего так называемого «третьего мира» — «Отрезанные головы» (1970) в Испании, «Семиглавый лев» в том же году в Конго-Браззавиле. Вернувшись на родину в период политической либерализации, бразильский режиссер снял свой последний игровой фильм «Возраст земли» (1980) и получил за него свою последнюю международную премию — Специальный приз жюри Каннского фестиваля. «Возраст земли» вобрал все приметы его самобытного стиля и излюбленных тем. Возможно, этот экспрессивно-яркий, насыщенный метафорами, но хаотически-сумбурный фильм был подступом к новым свершениям, но ему суждено было поставить точку в творчестве Глаубера Роши.

Искусство этого большого художника до сих пор до конца так и не разгадано, у него нет ни прямых преемников, ни подражателей, но оно предопределило путь всего современного кинематографа Латинской Америки.

ЮРИЙ ГАНТМАН — ВИТТОРИО СТОРАРО

Свет и цвет

Беседа операторов Юрия Гантмана и Витторио Стораро состоялась 8 июля 1985 года. По не зависящим от редакции причинам в то время она не была опубликована. Мы предлагаем вниманию читателей этот давний профессиональный разговор об операторском мастерстве, так как считаем, что он актуален и сегодня.

Юрий Гантман. Витторио, насколько мне известно, вы стремитесь теоретически осмыслить свою художественную практику. Поскольку в последние годы я уделяю много времени и сил теории операторского искусства, мне хотелось бы выяснить вашу точку зрения на ряд интересующих меня вопросов. И хотя из всех снятых вами картин я видел только «Конформиста» и «От всего сердца»...

Витторио Стораро. А я из ваших — только «Дерсу Узала»...

Ю. Гантман. Думаю все же, что поскольку мы с вами делаем общее дело, мы сумеем понять друг друга.

В. Стораро. Я в этом не сомневаюсь.

Ю. Гантман. Итак, первый вопрос. Что побуждает вас, одного из крупнейших операторов современного кинематографа, столь много и интенсивно размышлять о природе нашего искусства, о своем собственном творчестве?

В. Стораро. Обычно в среде операторов принято говорить главным образом о технических средствах, которыми мы располагаем. Хотя это очень важный вопрос, но он относится к пользованию определенными предметами, то есть к тому, чем мы уже в достаточной степени овладели. А вот художественные возможности кинотехники и создаваемого с ее помощью киноизображения — это область духовная, это наша внутренняя сфера. И мне гораздо интереснее исследовать сам процесс творчества, способ выражения идеи фильма. Ведь выражение идеи — это способность каждого из нас внести в фильм частицу самого себя. И именно этим один художник отличается от другого.

Поэтому, снимая кино, я в сущности стремлюсь выразить самого себя через свое отношение к содержанию, к идее картины, и мне очень интересно понять, как это происходит.

Ю. Гантман. А как, по вашему мнению, это происходит? Ведь когда мы имеем дело с монаискусствами, скажем, с литературой или живописью, этот вопрос относительно ясен. В кинематографе же процесс самовыражения оператора опосредуется существованием драматургического замысла, режиссерского замысла, актерского, нашей зависимостью от той реальной действительности, которую мы снимаем, и даже размерами сметы на постановку картины.

В. Стораро. Действительно, кино — это коллективное искусство, ибо оно делается группой людей. Но в общем-то фильм можно сравнить с симфонией, которую исполняет ансамбль солистов под руководством дирижера. И хотя игра солиста подчинена замыслу дирижера, он всегда может найти собственную концепцию для выражения этого замысла.

Оператора я бы сравнил с первой скрипкой в этом оркестре солистов. Даже если симфонию сочинили Чайковский или Мусоргский, даже если оркестром дирижирует Герберт Караян, первая скрипка исполняет что-то свое.

Ю. Гантман. А бывали у вас случаи, когда вы работали над фильмом, который не находил отзвука в вашей душе?

В. Стораро. Обычно я стараюсь выбирать себе материал по своему вкусу. Иногда это получается, иногда — нет. Но каждый раз я пытаюсь как-то повлиять на режиссера, воздействовать на него, с тем чтобы все-таки суметь выразить то, что я хочу. И здесь очень многое зависит от того, добиваемся ли мы полного взаимопонимания в работе или нет. Успех фильма приходит тогда, когда хороший сценарий сочетается с таким взаимопониманием.

Когда же всего этого не удается достичь, я стараюсь достойно выполнить свои функции, достойно сделать свою работу, решая такие творческие задачи, которые, к сожалению, мне чужды.

Ю. Гантман. Считаете ли вы, что вам присущ свой индивидуальный стиль? Ведь вам довелось

Витторио Стораро

снимать столь разные картины, как «Конформист» и «Последнее танго в Париже», «XX век» и «Луна», «Апокалипсис сегодня» и «От всего сердца», «Красные» и вот теперь — «Петр Великий». Несмотря на такое разнообразие и несходство тематических и жанрово-стилистических решений, вы все же сохраняете в каждом фильме манеру, свойственную именно вам?

В. Стораро. Я думаю, что в нас всегда есть нечто такое, что проявляется в наших картинах помимо воли, даже если мы этого не хотим. С самых первых моих шагов в кино у меня всегда получалось так, что я выражал себя каким-то совершенно определенным образом. Я не знаю, как это происходило, ибо процесс этот совершался чисто интуитивно. Лишь позднее я попытался его проанализировать.

Свой первый фильм я могу сравнить с отпечатками моих пальцев. Я приложил к нему руку, от нее остался след — вот и все. Но тем не менее я думаю, что в моих первых картинах я выразил всего себя. Более того, полагаю, в них содержится все то, что я сделал потом и, вероятно, сделаю завтра, в своих последующих работах.

Все то, что я интуитивно сделал в своем первом фильме, я затем развивал, приумножал, раскрывал все больше и глубже. Это действительно можно сравнить с тем, как если бы ты приложил к бумаге свою руку и оставил на ней отпечаток, а затем пытался бы разобраться в каждой линии рисунка пальцев, ладони, увеличивая и прорисовывая их, с тем чтобы лучше понять свой характер, свою личность.

Думаю, то, что я понял сам в себе, и то, что я всегда пытаюсь выразить, — это поиск уравновешенности, гармонии.

Ю. Гантман. Но ведь вам приходилось снимать фильмы, где поиск гармонии и уравновешенности противоречит их идейному и художественному содержанию. Трудно, например, говорить о гармонии, прежде всего социальной, применительно к миру «Конформиста», полного острейших конфликтов. Как вы разрешаете подобные противоречия?

В. Стораро. Видимо, я недостаточно ясно сформулировал свою мысль по поводу гармонии. Это можно было бы назвать равновесием между двумя составными частями — допустим, между мужским и женским началом, между солнцем и луной, светом и тенью, между естественным и искусственным, материей и энергией и т.д.

Я пытаюсь представить себе все это как различные элементы, как противоположности, которые разделены сегодня, но должны соединиться в будущем в некое гармоничное целое, уравновеситься между собой.

Ю. Гантман. Думаю, что стремление к всеобщей гармонии и спокойствию свойственно большинству нормальных людей, однако мир устроен так, что на смену одним противоречиям всегда приходят другие. Кроме того, я опасаюсь, что устранение всех конфликтов оставит без работы нас с вами, равно как и всех наших коллег по искусству...

В. Стораро. Для меня главное — стремиться к этому.

Ю. Гантман. Ну, а в каких конкретных формах вы воплощаете это стремление?

В. Стораро. Думаю, что наиболее отчетливо это проявляется у меня в работе со светом. Еще в первом своем, черно-белом фильме я пытался передать дуализм света и тени, стремясь решить каждую сцену в определенном характере освещения. Я все время искал какой-то переломный момент — будь то утро или вечер, переход ночи в день или наоборот. Например, восход солнца или его закат.

Оглядываясь назад, я замечаю, что почти все главные события снятых мною фильмов происходят на восходе или на закате. Теперь я понимаю, что в этом проявлялось мое стремление передать свет в его движении, развитии. Поэтому я выбирал именно те его моменты, когда происходил наиболее заметный переход от одного состояния к другому. Так что уже с самого первого своего фильма я старался передать свет в его изменении, динамике.

Ю. Гантман. Мне понятно и очень близко такое стремление. Когда я снимал «Русское поле», где важнейшим элементом зрительного кинообраза был пейзаж, то понял, что наиболее выразительным является переход от одного состояния к другому: время суток, погода. Переходные состояния объединяют в себе

элементы уходящего и нарождающегося, прошлого и будущего. Поэтому меня из времен года больше всего привлекают весна и осень. В них особенно ясно ощущается изменчивость мира, его движение, развитие.

В. Стораро. Я могу это понять. Это похоже на нашу жизнь, где один период не может существовать без другого, последующий без предшествующего, так же как осень не могла бы существовать без лета, как закат без дня.

Но, конечно же, есть и другие приемы использования света. Когда я работал над «Конформистом», я попытался представить себе всю первую часть фильма, действие которой происходит в фашистском Риме, в почти ахроматическом, лишенном цвета тоне. При этом я использовал очень резкую светотень, построенную на высоком контрасте. Мне хотелось тем самым передать мировосприятие клаустрофоба, человека, испытывающего страх перед замкнутым пространством. Поэтому при съемках в интерьере я стремился выразить отъединенность героя от внешнего мира, его оторванность от реальности.

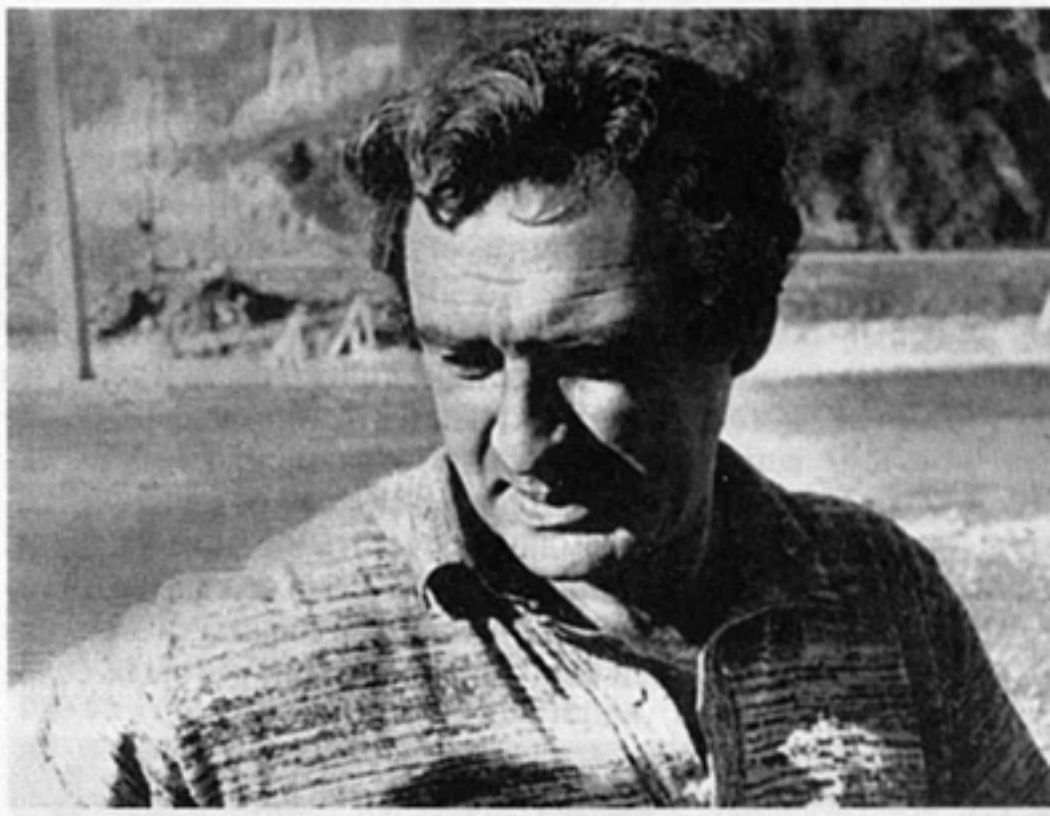
Когда же герой приезжает во Францию, которая в то время была свободной страной, куда эмигрировала итальянская интеллигенция, я изменил характер освещения. Тень стала более прозрачной, светоносной, я начал искать не противопоставление света и тени, а их союз. Взаимосвязь между этими двумя элементами стала более тесной.

Более гармоничными стали и цвета, в основном голубые. Все парижские эпизоды сняты в голубом колорите, который символизирует для меня ум, интеллигентность.

А вот в эпизоде, где герой встречается с профессором и они говорят о Платоне, изобразительная манера становится той же, что и в начале фильма. Цветовая гамма делается ахроматической, а световая — резко контрастной.

Этот принцип я использовал на протяжении всей картины. Каждый раз, когда герой говорит о своей жизни при фашизме и о том преступлении, которое он должен совершить, меняется характер освещения и исчезают краски. Например, в сцене в китайском ресторане сначала, во время разговора с профессором и женой, все освещено ярким светом. Но когда герой уходит на кухню и фашистский агент дает ему пистолет, источник света в кадре — лишь одна лампочка, отчего возникают очень темные и глубокие тени. Агент случайно задевает лампочку, она начинает раскачиваться, в результате это колебание света символизировало для меня душевные колебания героя. Иначе говоря, свет играл выразительную роль.

Ю. Гантман. Вы затронули очень интересный вопрос о символике цвета и света. Я видел



Юрий Гантман

«Конформиста» очень давно, но у меня в памяти остался этот голубой тон, преобладающий в ряде его сцен. Однако я никогда не думал о том, что он символизирует, а воспринимал непосредственно, чувством. И это действительно было ощущение свободы, потому что в нашем сознании голубой цвет прочно ассоциируется с ясным, безмятежным небом. Недаром он стал символом мира, спокойствия, но символом, определившимся из нашего опыта визуального восприятия действительности.

Точно так же колебание света лампочки не является для меня символом душевных терзаний героя — это способ зрительного выражения его внутреннего состояния через тщательно отобранные (на основе прочных ассоциативных связей, существующих у большинства людей) и художественно отображенные на экране реальные жизненные явления.

Поэтому мне кажется, что возможность использования психологического воздействия света и цвета более универсальна, более всеобща, а следовательно, более эффективна в выражении мыслей и чувств художника, нежели их символическое звучание, которое в принципе тоже необходимо. Что вы думаете по этому поводу?

В. Стораро. Я согласен с этим. Хотел бы добавить, что в нашем искусстве огромную роль играет отбор таких жизненных явлений, которые благодаря художнику обретают на экране способность к выражению тех или иных идей, то есть несут на себе экспрессивную нагрузку. Через такой выбор в значительной степени выражается и личность художника.

Вот в «Дерсу Узала», картине, которую я высоко ценю благодаря тщательному отбору фрагментов действительности, один из главных героев — природа. И в то же время это среда, в

которой живет Дерсу, его естественное обиталище. Миру тайги в картине четко противопоставлена городская среда, чуждая Дерсу. И это намеренно подчеркивается ее замкнутостью. Здесь, по-моему, тоже есть противопоставление естественного — искусственному, противоположность этих двух элементов.

В световом решении своих картин я ищу противоположность не только света и тени, но и искусственного и естественного эффекта освещения. Если хотите, это поиски контрапункта между этими двумя видами освещения, которые я стремлюсь сочетать в одном кадре.

Приведу пример. Мы с вами сейчас находимся в декорации Грановитой палаты. Я могу создать в ней свет вечерней зари, который сочетается со светом свечей. Я должен представить их как разные типы освещения, выявить конфликт между ними. Вот когда вы в сумерки включаете в комнате свет, возникает некая уравновешенность между наружным и внутренним светом, но в то же время существует и противоборство между ними. Именно это противоборство я и стремлюсь выявить.

«Последнее танго в Париже», режиссер Бернардо Бертолуччи (1972)

Ю. Гантман. А что вы думаете об эволюции приемов операторского освещения?

В. Стораро. В самых первых фильмах использовался главным образом натуральный солнечный свет. Он служил средством освещения даже павильонных декораций, которые строились в ателье с большими стеклянными потолками.

Театр же, не имевший такой возможности, применял для освещения сцены различные источники искусственного света — свечи, затем газовые лампы и, наконец, электрические приборы. Эти приборы театр использовал по определенной схеме, которая в целом остается неизменной и в наше время.

С приходом электрического света в кино решились простейшие задачи — замена непостоянного, изменчивого дневного освещения стабильным искусственным, создание нужного уровня освещенности. Однако каких-либо особых художественных приемов тогда в этой области почти не наблюдалось. Свет выполнял только технические, экспозиционные функции.

Но благодаря творчеству наиболее талантливых операторов, в том числе и в вашей стране, чем дальше, тем больше стали выявляться выразительные возможности света. В Германии родился так называемый немецкий экспрессионизм, в котором свет стал играть огромную роль. Освещая одни детали объекта и погружая в тень другие, немецкие операторы этого периода добивались большой силы художественной выразительности.

Одним из самых крупных мастеров работы со светом был Грегг Толанд. В «Гражданине Кейне» он с помощью света сумел создать атмосферу ирреальности, добиться того, что я бы назвал световым гиперреализмом.

В 40-х годах в кино господствовала театральная схема освещения — рисующий остронаправленный свет, контражур, передний заполняющий свет — все как в театре. И так продолжалось вплоть до начала 60-х годов, когда в области работы со светом произошла революция главным образом благодаря творчеству Рауля Кутара и Джанни Ди Венанцо. Это те, кого я хорошо знаю.

Они убрали со съемочной площадки огромное количество осветительных приборов и на основе новейшей техники стали использовать в подлинных интерьерах естественное освещение при минимуме подсветки.

С приходом в кино цвета произошла определенная утрата выразительных возможностей света. Операторы стали подходить к работе со светом с какой-то опаской, боясь исказить цветопередачу посредством светотени, ибо считалось, что чем выше контраст, тем хуже воспроизводится цвет. Поэтому в павильоне вновь воцарилось рассеянное бестеневое освещение, характерное для самого раннего этапа кинематографа. В результате вновь упала культура освещения и свет почти полностью утратил свою экспрессивность.

Однако затем операторы возобновили поиски в этой области, выяснив, что цвет не только не препятствует использованию света как мощного выразительного средства, но и способствует этому. Немалую роль здесь сыграло изучение и освоение опыта живописи. Повысилось

также умение воспроизводить в павильоне реальные эффекты освещения.

Ю. Гантман. А как эта эволюция отразилась на вашем творчестве? В чем, к примеру, состоят различия между изобразительными концепциями «Конформиста» и «От всего сердца»?

В. Стораро. Знаете, у нас, по-моему, началась игра в одни ворота. Мы условились обоюдно высказывать свои взгляды, а пока получается так, что вы задаете вопросы, а я на них отвечаю. Между тем у меня тоже есть немало вопросов, которые я хотел бы вам задать, и прежде всего — что вы думаете о современных тенденциях развития операторского искусства и, в частности, искусства освещения?

Ю.Гантман. Описанная вами киноэволюция в области освещения почти полностью совпадает с тем, что было и в нашем кинематографе. В одной из своих первых статей я писал о том, что освоение павильонного света как выразительного средства началось с использования театрального опыта. Поэтому в качестве основного источника света операторы и использовали прожектор, создающий остронаправленное излучение.

С начала 60-х годов возникла необходимость в сближении воссоздаваемого эффекта освещения с естественным, ибо в эти годы кинематограф от театральной условности двигался к жизненной достоверности. То есть и в павильоне мы стремились максимально приблизить характер освещения к реальному и с этой целью стали широко использовать рассеянный и диффузно-направленный свет.

У вас эти тенденции начали проявляться в неореализме, который оказал немалое влияние и на наш кинематограф, хотя его собственные корни, как неоднократно признавали и сами авторы, прослеживались в творчестве выдающихся режиссеров раннего советского кинематографа.

В 60-х годах тяготение к натуральности, подлинности было характерно для всех слагаемых фильма, в результате чего наш кинематограф достиг тогда высокой степени жизнеподобия.

В 70-х годах начались поиски более активных методов выражения авторской позиции, более ярких художественных решений. Однако они неизменно базировались на уже освоенной кинематографом достоверности в воспроизведении действительности.

Ныне, в середине 80-х, жизнеподобие киноизображения уже перестает быть непременным условием визуальной выразительности, и на смену ему все чаще приходят различные формы условности. Появляется стремление не ограничиваться рамками скрупулезного следования реальности, а искать изобразительные средства для более свободного выражения идеи, увиденной воображением художника.

В традиционном, «пленочном» кинематографе такие поиски ограничены его фотографической природой. И в этом смысле мне представляется, что новые достижения кинотехники открывают перед киноискусством совершенно новые, неизведанные возможности, ибо они позволяют оператору воздействовать на киноизображение в неизмеримо более широких пределах, чем в настоящее время.

В. Стораро. Вы имеете в виду электронное видеоизображение?

Ю. Гантман. Да, именно это. Но важен не только сам метод электронной видеозаписи, но и возможность воздействовать на такое изображение с помощью компьютеров, которые позволяют синтезировать на экране любые ви-

«Дерсу Узала»,
режиссер Акира Куросава (1976)

димые формы. Трудно даже представить себе, какие художественные возможности таят в себе эти достижения научно-технического прогресса, какие захватывающие перспективы открывают они перед кинематографом.

В. Стораро. Я считаю, что именно поэтому сегодня нашей важнейшей задачей является освоение электронного изображения. Я уже пробовал себя в нем вместе с Фрэнсисом Копполой, работая над фильмом «От всего сердца».

А следующим шагом, к которому готовится мировое кино, будет компьютерное изображение, то есть изображение синтезированное, не имеющее своего реального жизненного прообраза. В компьютер вводятся некие данные, и он создает то, что нужно режиссеру и оператору. Некоторые образцы такого изображения мы уже видели. Наверно, в недалеком будущем мы придем к возможности создания на компьютере любого изображения, в том числе и совер-

шенно нереального. Единственное, что пока воссозданию не поддается, — это сам человек.

Во всяком случае, ясно, что просторы для нашей фантазии открываются поистине безграничные.

Ю. Гантман. В связи с этим возникает принципиально важный вопрос: случайно ли появляются в операторском искусстве те или иные тенденции и направления или же здесь действуют какие-то общие закономерности? Иначе говоря, происходит ли развитие операторского искусства стихийно или им управляют объективные факторы?

На мой взгляд, появление нового, «электронно-компьютерного» кинематографа отражает общую логику художественного процесса.

Эйзенштейн писал, что искусство каждый раз по-разному, но неизменно циклически проходит три фазы развития: натуралистическую, реалистическую и условную.

Глядя на историю советского операторского искусства трех последних десятилетий, можно обнаружить в ней признаки всех этих тенденций.

Кинематограф представляет собой исключительно сложное явление, где могут одновременно сосуществовать самые разнообразные стили, манеры, почерки.

В. Стораро. Вы, насколько я понял, имеете в виду процесс развития операторского искусства. А что вы думаете о таких выразительных средствах, как свет и цвет?

Ю. Гантман. Поскольку изображение не существует отдельно от фильма, оно и в целом, и в отдельных своих слагаемых, в том числе в свете и цвете, отражает общие тенденции развития кинематографа. Я неспроста сопоставил ваши фильмы «Конформист» и «От всего сердца». Световое и колористическое решение первой картины находится полностью в русле стилевых тенденций 70-х годов, так как построено на точном следовании реальности, на воспроизведении естественных эффектов освещения, натурального цвета предметов, однако тщательно отобранных в соответствии с художественной задачей. В картине «От всего сердца» такой прочной связи с действительностью уже не наблюдается. И свет и цвет на экране выражают не столько реальные свойства предметов, сколько эмоциональное состояние героев и отношение авторов к происходящему. Поэтому картина требует уже иного восприятия.

Юрий Гантман на съемках фильма «Дерсу Узала»

Именно такое движение от достоверности к условности кинематографа в целом сказалось и на вашей творческой биографии.

В. Стораро. Полностью согласен с тем, что вы сказали, но мне кажется еще, что 80-е годы принесли нам некую идеологизацию киноизображения. Я отношу себя к тем художникам, которые идут по этому пути. Я имею в виду стремление не только непосредственно изобразить то, что происходит в кадре, но передать свое отношение к происходящему, выразить его смысл, его сущность.

Когда я начинал работать над «Конформистом», я попытался, по большей части интуитивно, подсознательно, представить настроение героев, состояние их душ через свет и цвет. При этом я использовал не только кинематографический опыт достоверного воспроизведения действительности, но и весь многовековой опыт живописи, которую я тщательно изучал.

«Апокалипсис сегодня» заставил меня размышлять о противоборстве двух сил, и у меня возникло желание вернуться к черно-белому изображению. Вероятно, это явилось следствием того, что в использовании цвета кинематографом был уже достигнут высокий уровень профессионализма и многим даже казалось, что он исчерпал себя как выразительное средство. Поэтому многие режиссеры, в том числе и Феллини, стали делать черно-белые фильмы.

В этот период я работал с Бертолуччи над фильмом «Луна», который я снял сразу после «XX века». В нем я попытался разгадать не только символику того или иного цвета, но и то, какие мысли и чувства он вызывает, с чем ассоциируется.

В фильме «От всего сердца» я хотел выяснить, в чем состоит чисто физиологическая реакция самого человеческого организма на каждый определенный цвет. По этому поводу существует много научных теорий. Доказано, например, что человек совершенно по-разному реагирует на синий и на красный цвет.

Я думаю, «Конформист» и «От всего сердца» отличаются друг от друга так же, как бессознательное детство отличается от сознательной зрелости, когда уже стремишься отдавать себе отчет в том, каким будет твой следующий шаг.

Ю. Гантман. Согласно законам диалектики, всякое развитие совершается по спирали. В сегодняшнем кинематографе уже появляются признаки «неодокументализма», обеспечивающие невиданный ранее «эффект участия» зрителя в экранном действии.

К каким конкретным формам приведет этот новый виток спирали, предсказать, конечно, трудно.

В. Стораро. Единственно, что можно сказать по этому поводу, — эволюция действительно существует. И хорошо бы знать, что нас ожидает, — это дало бы нам больше сил, больше уверенности. Важно знать направление, в котором мы движемся.

Ю. Гантман. Вот для этого нам нужна хорошая, опирающаяся на практику теория. Кстати, занимается ли кто-нибудь в Италии и вообще на Западе изучением тех проблем, о которых мы говорим?

В. Стораро. Теоретически?

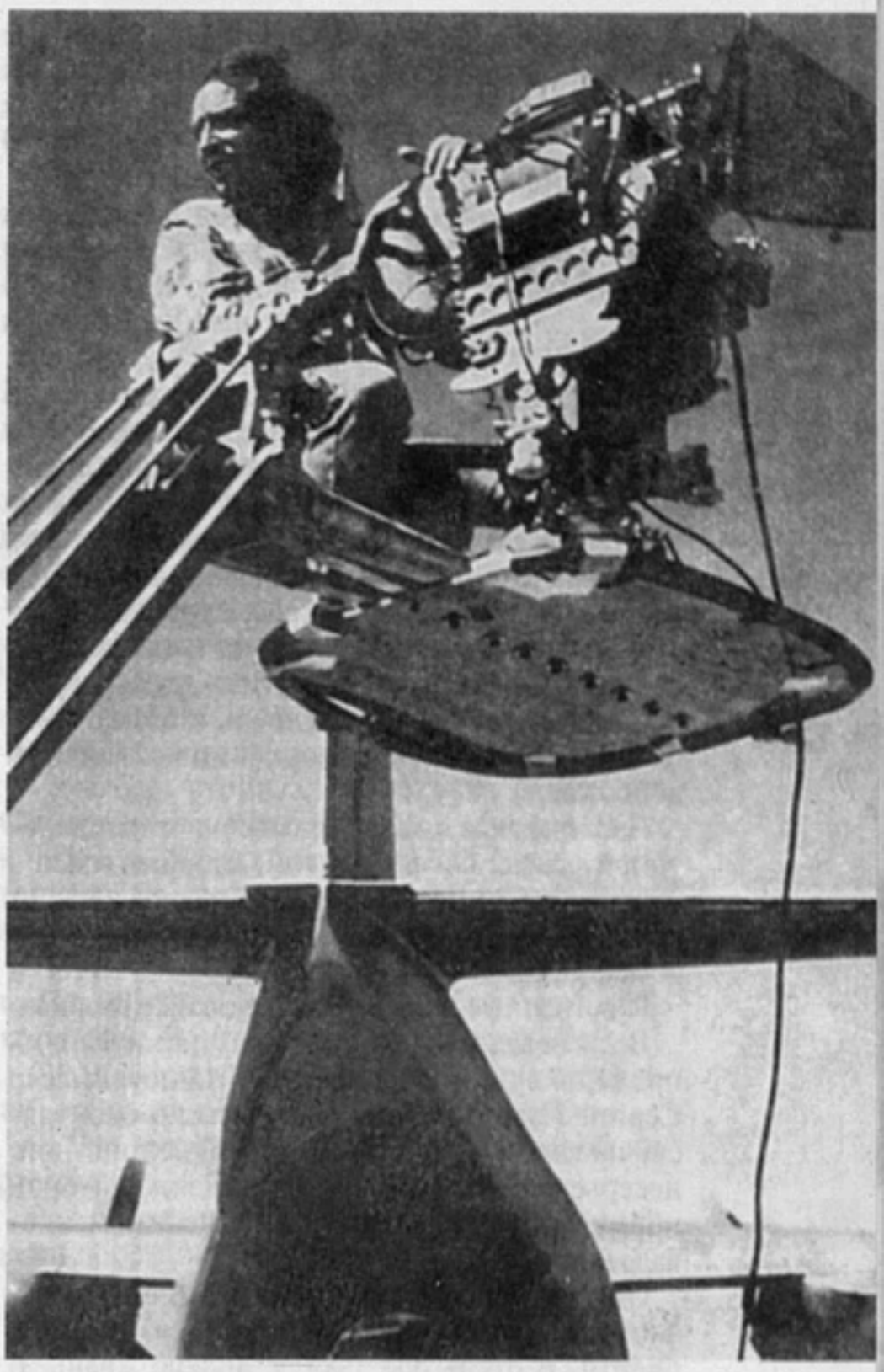
Ю. Гантман. Да.

В. Стораро. Из «чистых» теоретиков — никто. Им это просто недоступно. Чтобы разбираться в нашем искусстве, надо его знать изнутри, надо самому снимать фильмы. Недаром самые великие теоретики кинематографа — это практики, те, кто непосредственно создают кинопроизведения. Именно они обладают такими конкретными знаниями, которые позволяют им не только понимать, что происходит сегодня, но и предвидеть будущее. У нас это в первую очередь один из самых великих кинематографистов Микеланджело Антониони. Я считаю, что он крупнейший теоретик кино, в том числе и киноизображения. Такими же способностями отличаются и Фрэнсис Коппола, и Бернардо Бертолуччи.

Ю. Гантман. Вы говорите, что Антониони и Коппола обладают способностью предвидеть будущее. У нас же еще в 30-х и 40-х годах Эйзенштейн с удивительной прозорливостью предсказал, по каким путям пойдет кинематограф.

В разной форме и в разной степени свой вклад в теоретическое осмысление художественной практики внесли такие выдающиеся советские операторы, как А.Головня, В.Нильсен, Э.Тиссэ, А.Москвин, Л.Косматов, Б.Волчек, А.Гальперин, Ю.Екельчик, С.Урусевский и другие.

По моим наблюдениям, в самые последние годы происходит заметный рост интереса операторов к вопросам теории.



Витторио Стораро на съемках фильма «Апокалипсис сегодня»

Судя по тому, что вы сказали, есть много общего в художественных процессах, которые совершаются в кинематографиях разных стран. И это лишний раз подтверждает необходимость более тесных и регулярных контактов между самими художниками.

Благодарю вас за беседу, которая была, по-моему, очень интересной и полезной. Жаль, что мы поздно познакомились, так как вопросов для обсуждения осталось гораздо больше, чем мы успели затронуть.

В. Стораро. Большое спасибо. Я надеюсь, что у нас еще будет возможность встретиться и мы продолжим наше сотрудничество, которое, на мой взгляд, началось очень успешно.

Публикация Л. Прус

ГАРРИ КУНЦЕВ

Жил-был Параджанов

РАССКАЗ ОЧЕВИДЦА

Говорят, что Параджанова уже нет, что он когда-то умер... Может, в это кто-то и верит, но не я. Он уже умирал. Столько раз! И всерьез.

А однажды, в очередной раз выйдя из тюрьмы, даже устроил себе грандиозные похороны. С панихидой, с речами о себе, с траурным шествием по улицам, с поминками, когда пришли все друзья и недруги, недруги и друзья, которых он не отличал друг от друга, и тех и других одаривая одинаковыми порциями неизбывной доброты.

На катафалке был укреплен его портрет в траурной рамке. Он шел рядом, скорбно сложив руки на груди. И на вопрос встречных: «Кого хоронят?» — со спокойным достоинством отвечал: «Сергея Параджанова...»

И встречные покачивали головой, поверив...

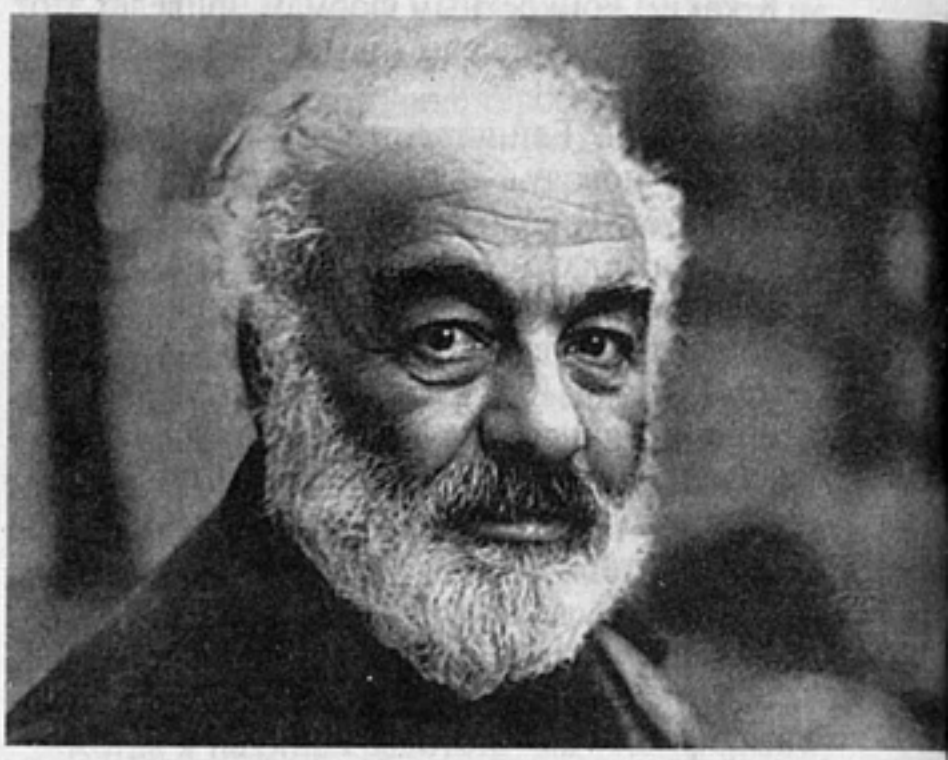
Ведь незадолго до того в газетах и впрямь промелькнуло сообщение, что «кинорежиссер Сергей Параджанов скоропостижно скончался» на таком-то году своей такой непонятной, несерьезной, нестандартной жизни, которой нормальному гражданину жить не рекомендовалось...

Он часто со смехом показывал мне фотографии тех похорон. Он часто смеялся, говоря о смерти. В открытую звал ее в свою жизнь. В свой неугасимый карнавал, которым дирижировал так неистово! И я не хочу верить, что сквозь звон и грохот этого карнавала Она все же расслышала его зов.

Для меня параджановский карнавал начался давно, еще в детстве.

По древним улицам Телави, сохранившим тепло и уют старины, неспешно бродил невысокий плотный человек с острой бородкой, придающей ему облик то ли сказочника, то ли фокусника типа Калиостро.

Он всматривался в низенькие дома, в узоры висячих балконов, в ковры, развешанные по перилам на просушку, от пестрых узоров которых и дома, и улицы становились нарядными и веселыми.



Сергей Параджанов

Чаще всего человек останавливался возле церкви за мостом. Перед нею он стоял долго.

Запрокинув голову, с грустью смотрел наверх, где оштукатуренная шея храма с сиротливой оголенностью ежилась от пронзительного ветра, рвущегося с Кавкасиони.

Головы у церкви не было. Кто-то единым махом отсек ее гигантской саблей, и унесла ее куда-то река Алазани...

Человек протягивал к седым камням руку, подрагивающими пальцами трогал их, лаская. Заметив меж камнями сухую траву, яростно вырывал ее, чтоб змеиные корни сорняка не разъедали стены.

Я уже знал его имя. Наизусть знал его потрясающий фильм «Тени забытых предков». И ходил за ним по пятам, с удивлением наблюдая, что он все время что-то подбирает с земли. Цветную стекляшку, старую куклу, птичье перо... Я не знал тогда, как многое умеют его руки!

Гарри Кунцев — звукооператор киностудии «Грузия-фильм», сценарист, педагог. Как звукооператор работал над фильмами С.Параджанова, Р.Чхеидзе, А.Рехвиашвили, Р.Эсадзе, Т.Баблуани, Д.Абашидзе, Г.Мгеладзе и других.

Как умеют они рисовать, писать, шить поразительные шляпы, одевать, порхать, взлетая над головой, проигрывая перед актером роль, на секунду падать вниз, умирая, и снова с непостижимой легкостью взлетать, не сдаваясь...

Окончательно фильм рождается на пульте перезаписи, где в кадры вливается звуковая кровь: музыка, шумы, речь. Обычно за пультом рядышком сидят «акушеры» — режиссер, композитор, звукооператор.

Режиссер дает команды — где усилить музыку, где усилить тишину, а где все перекрыть речью... Композитор высказывает свое, стараясь, чтоб музыки было побольше... Звукооператор, кроме всего, старается еще и свои идеи протолкнуть. Процесс, одним словом, нервный, кропотливый, на износ. У Параджанова же все было не так, как у нормальных режиссеров.

Первое, что он делал, войдя в зал перезаписи, — заклеивал все приборы, по которым я следил за уровнями громкости. И когда я пытался было напомнить ему о «правилах технического приличия», он неизменно отвечал: «Вот как раз за нарушение каких-то там дурацких норм мы и получим с тобой «Оскара»! После такого заявления с грохотом садился впереди пульта, поднимал обе руки вверх, совсем как дирижер, и добавлял: «Ты только ни о чем не думай, ни в чем не сомневайся, будь уверен в одном — мы с тобой гении и сейчас это докажем! Только следи за моими руками и делай то, что они тебе скажут!»

И — потрясающее дело! Они действительно говорили!.. Кричали... шептали... Удалялись, вливаясь в экран, возвращались ко мне, навертев там полнейший хаос, затем, при спокойном прослушивании, оказавшийся сложным сплавом, который раньше мне не удавался и который уже невозможно было снова разложить на составные косточки — так он гармонировал с изображением, что Параджанов задумал и родил до меня.

Он не любил повторов, репетиций.

Все рождалось здесь — от сердца. Он тут же кричал, смеялся и плакал... От радости за красивую нотку падал на колени, целовал руки... Тут же что-то дарил на вечную память за «гениальную работу», за просто так...

Боже, как он любил что-то дарить!.. И как он умел это делать! И обижался, как ребенок, если его подарок не принимали.

Не забуду, как обиделся он на Киру Муратову, когда в Баку, в номере гостиницы, где мы собрались у Параджанова после фестивального просмотра ее фильма, он вдруг положил перед нею богатую меховую накидку, которую ему привезли из Парижа. Накидка Муратовой очень подошла, и Сергей Иосифович, не задумываясь, воскликнул: «Кира! Ты прекрасна! Она твоя!»

Муратова, естественно, не могла принять такой дорогой подарок, Параджанов насупился и потом, в Тбилиси, много раз вспоминал это и с детской обидой спрашивал: «Почему она не взяла?.. Я ведь от души».

В Телави, в моем детстве, мы встретились с ним лишь однажды.

Я не любил кататься на каруселях. Мне было жаль их. За то, что скамеечки, подвешенные на длинных цепях, привязаны к одному и тому же столбу и не могут улететь.

...Целый день лил дождь, и дядя-карусельщик где-то запоздал. В парке никого не было. Карусельные скамеечки тихонько стонали в мокрой скуке.

Я подошел к заборчику, прислушался. Жалобнее всех стонала зелененькая скамеечка. Стонала не от холода. Я смотрел-смотрел на нее и понял — она плакала... Плакала оттого, что в тот день не крутилось колесо и она не могла еще раз попробовать улететь!

Я тронул ее рукой — она радостно пискнула в ответ. Я тронул ее снова — она с готовностью качнулась. И тогда я стал раскачивать ее!

С каждым махом она отлетала от меня все дальше, все выше. Цепи натянулись, зазвенели и...

— Что, парень? — пробурчал за спиной карусельщик. — Покататься захотелось?

Я еще раз осторожно толкнул скамеечку, цепи обреченно звякнули.

— Отпустите ее, а? — попросил я.

— Кого? — удивился карусельщик.

— Вот эту скамеечку, — на полном серьезе

С.Параджанов рассказывает...

ответил я. — Она давно уже хочет улететь отсюда.

— Улететь?! — карусельщик даже оглянулся на скамейку. — Куда?! Зачем?!

— Туда!.. — показал я на небо.

— А что ей там делать? — Карусельщик с опаской подергал цепь, убедился, что скамейка пока на месте.

— Может, надоело ей... — пожал я плечами.

— Что надоело?

— Крутиться и крутиться... Или парк этот надоел.

— Э-э, браток... — вздохнул карусельщик. — Каждый из нас приходит на этот свет, чтоб крутиться и крутиться... Кто в парке крутится, кто в небе... Такова... эта самая, философия!

— Хорошо мыслишь, философ... — ехидно вмешался кто-то в наш разговор.

С.Параджанов на съемках фильма «Ашик-Кериб»

Я оглянулся. За спиной стоял Калиостро.

— Парень правильно говорит — отпусти ее... На одну скамейку не обеднеешь, — поддержал он меня. Карусельщик смотрел на нас как на больных.

— Да вы что?! С ума все посходили, что ли? — фыркнул он.

— Ну ладно, тогда давай так... — Калиостро достал из кармана десятку. — Продай нам ее, а мы уж сами придумаем, где ей крутиться.

Карусельщик мельком глянул на купюру, скривил рот.

— На это даже гвоздей не купишь для такой скамейки...

— У меня больше нет, — не отступал Калиостро. У меня тем более не было.

— Нет — так обойдетесь без нее... — Карусельщик больно ткнул зеленую скамейку кулаком и полез куда-то в мотор.

— Вот такие-то «философы» и рубят церквам головы... — тихо проговорил мой новый друг и медленно пошел себе дальше, на ходу приклеив купюру к мокрому боку скамеечки.

— Что-что?! — выскочил карусельщик из кабины. Но кроме меня в парке уже никого не было. — Ходят тут всякие...

— Он не всякий... — начал было я и хотел объяснить, что это кинорежиссер Сергей Параджанов, что в нашем городе он снимает фильм «Цвет граната», что он...

Карусельщик, заметив десятку, старательно отклеивал ее, и это занятие и без моих объяснений успокоило его философскую душу...

Маленькая ободранная комната, в которой жил Параджанов, вся была не от мира сего. И не могла быть никакой другой. Это была целая вселенная. Со своей особой флорой и фауной. Со своим микро- и макрокосмом. Со своими тайнами двора. Здесь все начиналось, обегало наш бренный мир, и сюда же все возвращалось — вся огромная слава и огромное проклятие, которыми был награждаем этот человек. В комнатке находилось самое любимое. На стенах — рисунки, сделанные в тюрьме, на подставках — нежнейшие шляпы, созданные в моменты вдохновения и названные все вместе «Памятью о несыгранных ролях Нато», той самой легендарной Нато Вачнадзе, навсегда оставшейся символом красоты грузинской женщины, которую он обожал. В углу — манекен в полный рост. Мужчина, похожий на самого Параджанова, держит на руках погибшего юношу. Юноша тот — Тарковский. Перед Андреем Тарковским Параджанов преклонялся в открытую. Ему и посвятил он свой последний фильм «Ашик-Кериб»...

В середине комнатки — широкий стол, его поверхность украшена мозаикой из лоскутков, которую склеил Параджанов.

За этим столом сидело много великих. Еще больше — простых, но влюбленных в хозяина людей, которых магнитом тянуло сюда, где что-то неизменно вливалось в тебя, пусть капелька, но целебная, капелька неизведанного.

Стол никогда не накрывался скатертью, Параджанову претила церемонность. Лишь однажды я видел стол покрытым большим, во всю длину, зеркалом, которое было сморщено глубокими трещинами.

Приехал Тонино Гуэрра, по чьим сценариям снимали свои фильмы Антониони, Феллини. После операции в Москве он приехал в Тбилиси отдохнуть. И первое, что он сделал в нашем городе, — пришел к Сергею Иосифовичу, к Сержику — как его называли близкие.

К приходу Тонино Параджанов и покрыл стол разбитым зеркалом, на котором расставил пиалы, устланные изумрудными листьями молодого винограда, и поверх этой свежести — огромная клубника. Зелень винограда и кровь клубники причудливо преломлялись в трещинах зеркала, и казалось, что в комнате вдруг прозрело маленькое поле, несмотря на то, что его кто-то так безжалостно перепахал.

Дом, в котором жила эта комнатка, был построен таким образом, что с улицы она находилась на первом этаже, а со двора — на третьем.

Мы любили заходить в нее со двора.

Забор, огораживающий двор, весь был покрыт подковами, разными образами, солнцами, вырезанными из тонкой жести. Крутая лестница, казалось, ведет в какой-то сказочный храм, и эти подковы, подобранные на счастье, и солнечные лучи благословляют тебя.

Поджидая гостя, Параджанов разложил на ступеньках лестницы вещи, символизирующие фильмы, которые были сняты по сценариям маэстро Тонино.

На одной ступеньке лежала скрипка со смычком — «Репетиция оркестра»... На другой — фанерка с дымящим пароходом — «И корабль плывет»... На третьей еще что-то, из «Амаркорда»...

Мы стояли на балконе, с нетерпением глядя на поворот улицы, откуда должна была появиться машина с гостями. «Сержик» почему-то нервничал. То и дело сбегал по лестнице и поправлял на ступеньках «фрагменты» фильмов.

Вдруг возле себя я заметил невысокого бодренького человека, который, очевидно, прошел в комнату с улицы и тоже с любопытством склонился над перилами, наблюдая за действиями хозяина.

— Серж! — жизнерадостно позвал он и помахал рукой в приветствии.

Параджанов оглянулся.

— Тонино!.. — обиженно скривил он губы. — Ну вот, всегда вы так! Даже правильно не можете прийти к человеку!.. Ты же отсюда должен был прийти! — показал он на лестницу и разочарованно отвернулся.

— Момент! — крикнул гость, сбежал по лестнице к воротам, развернулся и на этот раз вошел во двор так, как было задумано.

— Серж! — снова воскликнул он и обнял наконец заулыбавшегося Параджанова.

Они стали медленно подниматься по лестнице, перешагивая через «фильмы», и на каждой ступеньке Гуэрра останавливался на миг, словно что-то отсчитывал. А в комнатке долго не садился. Молча смотрел на стол. Затем провел пальцем по трещинам зеркала и понимающе качнул головой: «Жизнь твоя...»

Снова обнял Сергея Иосифовича, прижал его к себе на секунду, заулыбался, восхищенно зацокал языком, поднеся к глазам пиалу, и, не теряя времени, стал рассказывать что-то веселое из жизни еще одного своего друга — Феллини.

Потом достал из сумки небольшую, нарисованную цветными мелками, картинку, на которой птичка, похожая на соловья, сидит на гробе и поет свою песнь.

— Это я нарисовал сразу после операции... — пояснил синьор Гуэрра. — Я ведь уже было попрощался с жизнью, и вдруг мои глаза вновь

С.Параджанов и Д. Абашидзе на съемках фильма «Легенда о Сурамской крепости»

увидели солнечный свет, а уши услышали пение птиц... Но этого было мало. Я должен был проверить — слушается ли меня мой мозг... мое воображение... Я попросил эту бумагу и мелки... И вот что получилось. Я понял, что продолжаю жить...

Картину маэстро оставил нам, и Сергей Иосифович подарил ее мне. Как раз в те дни на нашей студии приняли к постановке мой первый сценарий, и Параджанов, поместив картину в рамку под стекло, протянул ее мне и сказал: «Так и продолжай... И чтоб соловей твой пел всегда...»

Параджанов ненавидел декорации.

Он задыхался в их искусственности, в их немоте. Терялся от их «тупой лживости». Чувство-

вал себя привязанным к столбу, от которого не оторваться, не улететь.

Съемки фильма «Легенда о Сурамской крепости» подходили к концу, а эпизод «Восточный базар» не получался.

Сергей Иосифович страшно нервничал, материл всех и вся. Больше всего доставалось художникам, которые в огромном павильоне старой студии никак не могли построить ему именно тот «караван-сарай», который соответствовал бы его замыслу.

Наконец кое-как что-то засветилось.

Белоснежные стены и балконы «караван-сарая», на которых были развешаны пестрые ковры и персидские платки-калагаи, «разбежавшиеся» по команде режиссера потрясающим хороводом, стали похожи на огромное полотно, принявшее в себя первые сильные брызги сочной краски.

Усевшись в середине павильона, хрипя и колотя кулаком по спинке дрожавшего стула, который он всегда ставил задом наперед, Параджанов напоминал полководца в разгаре битвы. У его ног были разложены серебряные кувшины, украшения, шитые золотом накидки немыслимой старины, оружие, страусовые перья, кольчуги, шляпы с чалмами, уздечки — все подлинное, все уникальное и действительно красивое, отобранное когда-то не случайно, а с любовью и вкусом. Все его, собственное. Он был богатым полководцем. И богатством своим распоряжался так, как умел и хотел распоряжаться только он: кони топтали ковры, которые стоили полмиллиона, потому что так нужно было по сценарию... серебряные чаши расплющивались, падая с горы, — так виделось режиссеру крушение чьей-то судьбы... Тончайшие кольчуги, которым место в самом капризном музее, раздирались вдрызг, волочась по каменистой пустыне в эпизоде «Война глазами Зураба»... Чалма, снятая со святой головы подлинного шаха в подлинном персидском государстве, щедро обливалась краской — «кровью», потому что так нужно было по фильму «Ашик-Кериб», красивейшему из всех виденных мною.

И когда в просмотровом зале кто-то не выдерживал и громко вздыхал, восхищаясь всем этим великолепием, Параджанов хитровато усмехался и шептал мне на ухо: «Ну и дурачье!.. Думают, что это настоящее богатство!..»

Я понимал, что он имел в виду.

Для него настоящим богатством была Свобода... Вот уж она принадлежала только ему.

Это сейчас все запоем кричат о свободе. Он не кричал. Он был ее родным сыном.

Как морская пена породила Афродиту, так Свобода родила его и сделала непобедимым. Никакие кони не могли ее затоптать в нем, никакие горы не могли расплющить... И когда его душу пытались разодрать вдрызг, волоча сквозь колючие тернии окриков и интриг, сквозь запреты и ложь, Свобода без устали держала над его сердцем свой нимб.

Однажды, когда мы были одни в его комнатке, я спросил: «Сергей Иосифович, что крепче всего запомнилось из той жизни... в зоне?»

Он притих на миг, его пальцы, плетущие из ниток очередное кружево, задрожали. Он медленно поднял на меня вечно печальные глаза. Глаза Параджанова всегда поражали меня удивительным несоответствием: в самые разухабистые моменты параджановского карнавала, когда вселенский хохот заставлял всех хвататься за животы, когда очередной праздник параджановского остроумия достигал апогея и всем вокруг казалось, что они действительно гении и жизнь и впрямь бесконечно красива, взгляд Сергея Иосифовича становился особенно печально-мудрым, повернутым куда-то вглубь, где жила своею, такой непонятной для хохочущих жизнью беззащитно-трепетная душа, которую он с детской наивностью пытался оградить от колючих проволок и шершавых языков целым арсеналом карнавальных масок. Посмотрите повнимательнее на все его фото в бесчисленных альбомах — при общении он умел обмануть любого своим весельем, а вот фото беспощадно выдает его настоящую суть, суть познавшего истину. Взгляд не поддается гриму.

Когда я спросил о зоне, голос его стал хриплым.

— В зону раз в месяц приводили специального парикмахера. Нам запрещалось иметь острые предметы, и он приходил стричь нам ногти. И представь себе... он обходил всех заключенных, и за день отрезанных ногтей собиралось целое ведро. А когда он заканчивал работу и шел с ведром за ворота, все смотрели ему вслед и над зоной стояла мертвая тишина. Только ведро поскрипывало... И всем было больно от этого скрипа... словно резали живую кожу... Парикмахер уходил от ворот подальше и высыпал ногти в яму. Но до дна ямы они никогда не долетали... разлетались вокруг... словно кусочки нас самих сеялись по полю... И мы завидовали собственным ногтям. Они падали на землю на свободе...

Нет, не получалась в тот день съемка эпизода «Восточный базар»!

Что-то мешало, чего-то не хватало.

— Где верблюды?! — вдруг закричал Параджанов. — Где павлины?!

— Какие еще павлины? — вытаращил глаза Серго Сихарулидзе, его постоянный директор. — Зачем они тебе?

— Трахать буду! — язвительно кидает в ответ режиссер и вскакивает с полководческого стула. — Пока не приведешь девять верблюдов и четырех павлинов — снимать не буду!

— Где ты видел в Тбилиси верблюдов? — пытается увильнуть от нового задания несчастный директор.

— А где они есть? — спрашивает Параджанов. — В Баку есть?

— Наверное, есть... — пожимает плечами Сихарулидзе.

— Прекрасно! Сегодня же едем в Баку! Там всё есть — и верблюды, и павлины, и настоящий караван-сарай!

— Чем тебе плох этот?! — разводит руками директор, стараясь спасти денежки, которые улетели на строительство декорации, уже сплошь усеянной разряженной массовкой.

— Это — «караван-сарай»?! — демонически, со слезами на глазах и в горле хохочет Параджанов. — Вы представляете?! — поворачивается он к нам. — Он принимает меня за дурака! Здесь же ни воздуха, ни неба, здесь нечем дышать!.. И он думает, что купит меня за какое-то дерьмо!.. Дудки! Мне нужен настоящий камень и настоящие верблюды!.. И женщина должна быть... рабыня... вот здесь будет танцевать!

— Настоящая? — удрученно переспрашивает директор, уже прикидывая в уме, во сколько обойдется ему нечаянная командировка в Баку.

— Не знаю! — бурлит Параджанов. — Какую хочешь доставай! А здесь, в этой туфте... — Он бьет кулаком по декорации, — я снимать не буду!

Директор хочет еще что-то сказать, но вдруг происходит нечто ужасное. Словно в подтверждение слов Параджанова декорация вместе с коврами и массовкой разваливается у всех на глазах. Люди с огромной высоты летят на пол, груда пыли заволакивает все вокруг, а Параджанов застывает среди этого апокалипсиса с выпученными глазами. Мы стоим рядом, и я слышу дрожащее:

— Боже!.. Опять мне... в зону?! Не надо!.. Не надо...

Бог услышал его мольбу. Никто не пострадал, ни у кого ни царапинки.

Вечером следующего дня группа отправляется в Баку.

Там, у Девичьей башни, настоящий караван-сарай, с огромным небом вместо душной крыши, из настоящих вековых камней. И режиссер оказался прав — на их фоне исполнитель главной роли Додо Абашидзе, крупный, величавый, смотрелся гораздо эффектнее, чем на фоне белой фанеры.

Додо Абашидзе, замечательный актер и человек, был сопостановщиком Параджанова на обоих фильмах. И на «Легенде о Сурамской крепости», и на «Ашик-Керибе». Честно говоря, он совершенно не вмешивался в творческую сторону съемок. Параджанов не разрешал это никому.

Абашидзе отвечал за дисциплину в группе. Ему доверили самое трудное, наверное, за его громовой голос. Но так уж случилось, что когда Параджанов приступил к работе над «Ашик-Керибом», Додо был неизлечимо болен и ни на одной съемке побывать не смог. Однако Параджанов упрямо говорил везде, что Абашидзе — «полнокровный соавтор», и когда выплатили гонорар, Параджанов, не разделив его, как положено, на равные части, полностью отнес гонорар больному другу.

Но это мы узнали не от Сергея Иосифовича. Он никогда не рекламировал свою щедрость.

Лишь однажды он с детской гордостью показал мне квитанцию, которая гласила, что Параджанов перечислил немалую сумму в фонд помощи аджарцам, пострадавшим от стихийного бедствия, деньги, полученные на международном кинофестивале в качестве приза.

Получая этот приз в валюте, он знал, что, сойдя со сцены, тут же должен был сдать валюту в соответствующие органы, неизвестно за что и неизвестно кому. Параджанов тогда перехитрил всех. Там же во всеуслышанье объявил, что денежную часть приза передает в фонд попавших в беду земляков. Соответствующим органам, после того как все это стало достоянием гласности, уже было неудобно отбирать у него валюту.

Мы уже шестой час ждали верблюдов, которых по всему Баку искала администрация.

Разъяренный Параджанов не терял времени: распекал юного реквизитора, который по забывчивости что-то оставил на студии.

— Опусти!.. Опусти свои наглые глаза! Ты! Бездарь!.. Ты посмотри, сколько гениев вокруг тебя теряют время из-за твоей тупости! Что?! Что ты крутишь этот кинжал в руках?! Брось! Ты недостоин держать эту красоту в своих грязных руках! Или пырнуть меня хочешь?! Ха!.. — поворачивается режиссер к нам. — Видите! Он убить меня собирается!.. На!.. На!.. Убивай!.. Старого и больного человека убить легко! Это работать трудно! Да не крути ты его возле меня! Чуть заденешь — из меня же сироп хлынет! Кровь вся высохла из-за таких вот!.. Один сироп в жилах остался! — Вдруг тон становится жалобным. — У меня же сахар — триста! Он душит меня!.. Неужели вам не хватает, что он душит меня?.. Еще и кинжалом добить хотите?..

Во время этого монолога на съемочной площадке появилась упитанная женщина в пре-

красной дорогой шубе. За женщиной шествовал парень с репортерским магнитофоном на боку. Увидев Параджанова, женщина расплылась в отработанной улыбке и ласково прикоснулась к его плечу пухленькой ручкой.

— Сергей Иосифович! — пропела она с неподражаемым бакинским акцентом. — Можно несколько слов для нашего радио?

Вздрогнув от неожиданности, Параджанов с диким видом оглянулся на незваную гостью и целый миг не мог сообразить, кто она такая и что ей нужно в этот ужасный момент его казни.

Женщина восприняла его молчание за согласие и дала команду своему звукооператору:

— Генрих! Включай микрофон!

Генрих включил. Женщина все так же певуче начала интервью:

— Дорогие радиослушатели! Мы находимся на съемочной площадке, где киногруппа нашего выдающегося кинорежиссера Сергея Параджанова ведет съемки нового фильма...

Она не успела договорить вступительную фразу, как Параджанов выпалил в ответ:

— Кто вам сказал все это?.. Я — «выдающийся»?! Это он выдающийся! — тычет Параджанов пальцем в реквизитора. — Видите? Хочет прославиться! Убьет сейчас вашего выдающегося кинорежиссера — и прославится! А если и вас заодно, то на всю жизнь себя обеспечит!.. И вообще!.. Вы знаете, что я только что из тюрьмы?.. Я еще не отмылся от тюремного дерьма! И вообще!.. В номере ни горячей, ни холодной воды! А вы лезете тут со своими микрофонами!.. Вас бы туда... А может, и попадете... за то, что со мной разговариваете! Вы лучше моего директора найдите! Каких-то несчастных верблюдов не может... Пойду сейчас... за любым углом сколько хочешь валяется!

Женщине явно стало не по себе. Она побледнела, сжалась, еле прошептала:

— Генрих... выключи микрофон!

Пока Генрих выключал, Параджанов на ходу со знанием дела потрогал пальцами ее шубу, одобрительно хмыкнул, хотел что-то сказать, но тут кто-то истерично прокричал: «Верблюдов ведут!» И Сергей Иосифович, мгновенно забыв и про убийц, и про сахар, засеменил навстречу экзотическим участникам съемки. Все засуетились, осветители врубили свет, массовка разбежалась по своим местам, у камеры уже ставили полководческое кресло.

А через несколько месяцев Параджанов всеми правдами и неправдами помогал тому реквизитору поступать в Академию художеств, доказывая всем, что этот юноша — самый талантливый из всех, кто когда-либо переступал порог Академии, что он — личность, по всем категориям выдающаяся, что раньше всех это заметила гениальная корреспондентка бакинского радио, и если кто не верит, может спросить у нее сам...

После съемок Параджанов решил сделать всем великое удовольствие. Он помчал нас куда-то за город. Куда-то, где не было никаких дорог, а была одна гигантская, дымящаяся, вонючая, непроходимая свалка.

Жирный, странный дым-туман, раскиданные в беззастенчивой откровенности отходы и отбросы человеческого бытия и непролазная тишина напоминали кадры фильмов Антониони.

Свалка была нескончаемой.

Человечество покинуло землю, и все оставшееся после него свалено перед нами, словно кто-то знал, что Параджанов любит копаться в свалках, отыскивая что-то, никому другому не нужное, из чего он затем делал свои прекрасные коллажи.

— Люди не знают, что выбрасывают... — говорил Сергей Иосифович. — На свалках больше драгоценного, чем в домах...

Мы долго продирались сквозь смрад и тишину.

Наконец уперлись в какое-то странное сооружение. То ли маяк среди свалочной пустыни, то ли дом на курьих ножках из детских сновидений. За корявым забором, сплетенным из продранных матрасов, проржавленных кроватей, сплющенных тазов и ванночек, неожиданно оказался широкий двор, в котором нас встретил человек лет шестидесяти. Встретил спокойно, словно ждал нас именно сейчас.

— Арменак Хачатуров, гениальный скульптор... — представил его нам Сергей Иосифович.

Хозяин радушно развел руками: «Прошу, мол...» — и чудо явилось сразу за его спиной. Весь двор представлял собою как бы огромную сцену, на которой застыли необычные действующие лица. Кто-то взмахом волшебной палочки остановил миг трагедии. На первом плане, подняв в мольбе голову к небу, стоял окаменевший человек с худеньким, беспомощным телом девушки на руках.

— Это моя дочь, — пояснил скульптор. — Она утонула...

За спиной окаменевшего человека стремительно ввинчивалась в небеса крутая лестница. Змеей обвилась вокруг узкой башни, которую мы приняли за маяк. Башню поддерживали изможденные люди, которые тоже с исступленной надеждой смотрели на крышу башни, где на искривленном прутике качался символ нашего бытия — серп и молот. Рукоятка молота переломлена и перевязана ржавой проволокой. Лестница до вершины не доходила. Обрывалась

на середине пути. На последней, надломленной ступеньке, отчаянно пытаясь удержаться за отваливающуюся скобу, свесился над пропастью человечек. Башня была центром, от которого разбегались скульптуры... Цементные люди, в немом крике раскрыв рты, смертельно уставшие, не менее мертвые, чем утонувшая девочка, убегали и не могли убежать от высокого маяка. Они были связаны одним материалом, серым цементом, да и бежать было некуда — кругом забор из проржавленных кроватей

Рисунок С.Параджанова

да свалка... Мне стало трудно дышать. Да и всем остальным тоже...

Лестница все же куда-то вела.

Крошечная комнатка висела себе под серпом-молотом, между небом и землей, на тахте стоял самовар. Мы попробовали густой, душистый чай, который целебным бальзамом прочистил наши легкие от свалочного смрада, и хозяин неспешно, мягким, добрым голосом рассказал совершенно невероятное: раньше он никогда в жизни не рисовал, понятия не имел, как делаются скульптуры, не слышал, что на свете жили Пиросмани и Микеланджело, и только гибель дочери что-то разбудила в нем. В пятьдесят восемь лет он впервые слепил из цемента фигурку, которая оказалась очень похожей на дочь. Тогда по какому-то наитию за несколько месяцев он и создал все то, что мы увидели. Создал для себя, чтобы не быть одиноким. «Мне теперь весело, — усмехнулся он. — Я не одинок. То с одной скульптурой поговорю, то другой чем-то помогу...»

Я взглянул на Параджанова.

Он беззвучно плакал.

Он был убежден, что люди умирают не от болезней. От одиночества. Даже самые выносливые.

Одиночество не значит, что ты «один». Одиночество — это когда ты один среди многих, когда многие вместе, а ты почему-то не можешь быть с ними или, наоборот, — они, многие, не могут быть с тобой. Это и есть смерть...

У него был сценарий. Написал в зоне. И подарил Феллини.

Не знаю, так ли это, во всяком случае, он так говорил.

В сценарии рассказывалось о случае, который произошел на глазах Параджанова.

В зоне, как и положено, был Пахан, самый сильный, самый жестокий, которого боялись все — и свои, и чужие, у которого не было ничего святого за душой.

Его портрет Параджанов показывал на всех выставках. Типичный убийца. Тупая, квадратная морда, короткий «ежик» над узким лбом и... странно-живые глаза, в которых жестокая сила была упрятана чуть-чуть в сторонку. Рука Параджанова как бы сдвинула ее с первого плана, оставляя немного места для какой-то попытки.

Пахан вдруг заболел. Ему срочно понадобилось переливание крови. Кровь оказалась редкой группы. Такая группа была у одного из охранников. Охранник дал согласие, и его кровь спасла Пахана. Но когда он выздоровел, вся зона отвернулась от него. Ему не простили, что он принял кровь охранника. И несмотря на то что болезнь не убавила ни силы, ни жестокости, Пахана уже никто не боялся. Его просто не существовало. И он вскоре умер. Его убило одиночество.

Если вечером никто не приходил к Параджанову, он убегал в Оперный театр. Весь его репертуар знал наизусть. Трудно было поверить, глядя на его оплывшую фигуру, что когда-то он сам был профессиональным танцовщиком.

Не забуду, каким взволнованным он пришел в монтажную на другое утро после премьеры новой оперы Гии Канчели «Музыка для живых».

Целый день не мог усидеть на месте! То и дело вскакивал, распевал арии без слов, разыгрывал мизансцены. «Сегодня же обязательно

сходи! — приказывал он в десятый раз, задыхаясь от восторга. — А какой выход под барабанную дробь!.. Та-та-та-та!..»

Руки взлетают в такт барабанам, пальцы выделывают невообразимое вибрато, ноги становятся в позицию и... Мария Федоровна Пономаренко, неизменный монтажер всех фильмов Параджанова, приезжающая из Киева по его первому зову, великолепный профессионал и скромнейший человек, устало переспрашивает: «Мы сегодня работать будем?»

— Машенька!.. — не может прийти в себя Параджанов. — Машенька... — с горестным придыханием качает он головой. — Я... я о великом искусстве сейчас говорю, а ты... словно

С.Чиаурели и С.Параджанов

ушат холодной воды! Почему ты любишь меня мучить?!

— Я только спрашиваю — работать будем? — все так же спокойно отвечает Мария Федоровна.

— Нет! — запальчиво кричит на всю монтажную режиссер. — Я не могу работать после таких опер!.. Мне хочется все порвать и начать снимать заново!.. Обязательно сходи сегодня же, и ты поймешь меня! — кричит он мне.

Конечно, я пошел «сегодня же»...

Возле Оперного театра — столпотворение. О «лишнем билетике» и не заикаюсь, поднимут на смех. Но у меня надежный пароль. Тихо шепчу билетерше: «Я с Параджановым...», и она показывает рукой куда-то вглубь, где я могу его найти.

Он стоит в партере, возле боковых лож, у колонны. Мнет в ладонях платок. Волнуется так, словно это его премьера.

Завидя меня, нервно показывает на свободное кресло, улыбается в радостном предвкушении нового праздника.

Он так и не присел на протяжении всего спектакля.

Не знаю, что это было. То ли стоя он полнее впитывал и переваривал в себе музыку, то ли ему хотелось лучше рассмотреть лица людей в зале. Он все время переводил взгляд со сцены на зрителей, словно подготавливал их к очередному сюрпризу: «А что сейчас буде-е-ет!..»

И когда раздались овации, стоял такой счастливый, будто смог одарить всех сразу самым дорогим, что у него было...

Оперу давали часто, и Сергей Иосифович не пропустил ни одного представления. Ради этого откладывал все — и монтаж, и озвучание — и приучил всех к мысли, что когда дают «Музыку для живых», работать он не в силах, что наши вопли о сроках и планах — это очередное насилие над его выпотрошенной душой...

А действительно — сколько может выдержать однаединственная такая вот душа!.. Душа Сирано и Мюнхгаузена...

Однажды он достал из альбома фотографию. На ней Параджанов стоит у изголовья гроба, в котором покоится седая женщина с невероятно худым лицом. Он тихо-тихо спросил: «Узнаешь?» Я пожал плечами.

— Лиля Брик... — еще тише произнес Сергей Иосифович и осторожно провел по фото ладонью, снимая пылинку и лаская...

Я с новым интересом вгляделся в фото.

Для меня ведь Лиля Брик была очень-очень далекой эпохой.

В мозгу замельтешили реденькие, обрывочные сведения об этой женщине, которую любил Маяковский. Как раз незадолго до нашего разговора один из журналов опубликовал обширный материал об их отношениях, там были

письма поэта, в которых он раз за разом объяснялся ей в любви, страдал и ревновал. Но более всего меня удивило, что поэт был не очень-то грамотным. В его письмах к любимой женщине было много примитивных ошибок.

— Ну и что? — спокойно взглянул на меня Сергей Иосифович. — Гениям позволительно то, за что остальным в школах ставят нули... Я тоже неграмотный. Потому и не читаю глупые журналы, которые печатают чужие письма... — Он снова погладил пальцем мертвое лицо. — Это была редкая женщина. Она многое сделала для меня... Когда она была в Париже...

Стукнули двери. Кто-то с привычной бесцеремонностью вошел в комнатку. Параджанов мгновенно захлопнул альбом. И больше никогда не говорил о Лиле Брик. Еще бы несколько минут... Проклятая бесцеремонность людей! Сколько мы теряем из-за нее...

Я записывал крик чаек на набережной.

Здесь чайки кричали совсем не так, как, например, в Батуми. Более печально.

Чаек было много, целая туча. Неспокойная, мечущаяся над самой головой сизая туча. Мне стало неуютно. Я даже оглянулся почему-то, передернув плечами от неожиданного озноба.

В двух шагах заметил высокого, сутулого мужчину в потрепанном плаще. Он улыбнулся. Шаркая туфлями, подошел, кивнул на магнитофон.

— Что записываете?

— Чаек... море... ветер.

— А зачем это?

— Для фильма.

— А-а-а, знаю. В караван-сарае что-то снимаете...

— Да.

— А вот это вам не надо? — мужчина развернул сверток, который держал под мышкой.

В газете оказалось несколько тростинок разной длины.

Он стал по одной подносить их к губам, и каждая из них запела своим голосом. Он менял их таким образом, что паузы в мелодии не было. Необычные голоса тростинок слились в голос древнего поля, по которому выделывал непривычные па шуршащий ветер, то взвихривая тонкий песок, то трогая сухие травинки-струнки, и они звенели в унисон, звенели так же печально, как голоса неугомонных чаек.

Я включил магнитофон. Поле и море долго-долго пели мне старинный мугам...

Музыкант, покосившись на микрофон, поднес к губам сразу несколько тростинок. Нежный хор заставил наконец чаек притихнуть.

Пленка кончилась.

Я достал новую. Но мужчина, словно очнувшись, так же аккуратно завернул свой инструмент и так же неожиданно, как и появился, исчез, зашаркал себе дальше за кустами, не требуя ни благодарности, ни платы.

Не могу простить себе, что не спросил у него даже имени.

Из гостиницы вышел Сергей Иосифович.

Завидев меня, подошел, поинтересовался, чем это я занимаюсь.

Вместо ответа я включил магнитофон.

Заслышав хрипловатые голоса тростинок, Параджанов замер.

Не шевельнулся, пока мелодия не оборвалась. Чувствую — понравилось. Рука, лежащая на парапете, мелко подрагивает от волнения.

— Слушай, — спрашивает он, вглядываясь в туман на горизонте. — До Стамбула далеко?

Стамбул совсем в другой стороне, но не хочу его огорчать.

— Да нет... Вон там, за тем туманом...

Параджанов подается вперед, почти ложится на парапет, чтоб лучше разглядеть Стамбул. Просит:

— Давай еще раз этот мугам...

Поет печальную песнь древнее поле. Вдруг вспомнилось:

— И повторится все, и все довоплотится, и вам приснится все, что видел я во сне... — тихо говорю почти про себя, стараясь уловить ритм мугама.

Параджанов расслышал, согласно кивнул.

Не поворачиваясь, прищурив глаза от соленых брызг:

— Стамбул почему-то приснился... Хочется побывать... У меня когда-то невеста оттуда была.

— Откуда? — не поверил я.

— Из Стамбула... — кивнул Параджанов на туман. — У нас училась, во ВГИКе... на актерском. Красивее женщины я не видел больше никогда.

Сергей Иосифович достал из кармана кусок хлеба, размял, протянул ладонь с крошками над парапетом. Чайки увидели, нервно закричали, не решаясь приблизиться.

Но вот одна из них стрелой ринулась к нам, на ходу схватила с ладони свою порцию, ликующе взмыла над робкой стаей. Параджанов проводил ее своим грустным взглядом, покачав головой:

— Чья-то душа... порадовалась.

Взмахнул ладонью, засеял море крошками.

— Мы должны были пожениться... Но она вдруг исчезла. Я долго искал ее. И нашел... мертвой. Оказалось, что с колыбели она была обвенчана с каким-то турком. Узнав, что она больше не принадлежит ему, он приехал в

Москву с братьями и... Ее нашли на рельсах... Я еле опознал...

Он провел опустевшей ладонью по лицу, убирая с бороды морские капельки, медленно пошел вдоль набережной.

— А ты говоришь — сон... — пробурчал он почему-то неласково и тут же добавил. — А может, и сон...

Но я невольно оказался провидцем.

Через несколько лет действительно «все довоплотилось», и ему наяву «приснилось все, что видел он во сне» — он побывал в Стамбуле! В тот самом, настоящем, где жила когда-то прекрасная невеста, так и не ставшая ничьей женой... Довоплотилось... Появился Горбачев, и Параджанов наконец стал «выездным». Он увидел мир не в тумане, а живьем, и мир живьем успел увидеть его.

В числе лучших режиссеров он был назван «режиссером XXI века», а сами лучшие режиссеры назвали его «Маэстро». Ох, как гордился Параджанов этим своим единственным званием! Он помолодел сразу на пятнадцать лет, на все те годы, которые провел в заключении...

В Московском Доме кино, на премьере фильма «Этюды о Врубеле», сценарий которого написал Параджанов, было объявлено, что Сергею Иосифовичу присвоено звание заслуженного... Поздно. Он к тому времени был уже в таком состоянии, что вряд ли его сознание восприняло происшедшее. Да и не думаю, чтоб он очень уж обрадовался такой «заслуженности», никогда не гонясь за подобными отличиями. Звания считал «подарочком в долг», который потом всю жизнь надо отрабатывать по командам. «А долгов у меня и так хватает...» — ворчал он, когда заходила речь о наградах.

И в самом большом долгу считал себя перед Грузией.

Он всегда и везде повторял, что именно она приласкала и пригрела его в тяжелый период, когда многие бывшие друзья боялись даже заговаривать о нем и с ним. А родной Тбилиси не отвернулся, не забыл о его существовании, как забыли те, с кем он когда-то сам делился последним куском.

В Тбилиси он родился. Сюда спешил из всех заграниц, не выдерживая прелестей других столиц более двух дней. Здесь, по его признанию, жили и живут люди, с которыми ему тепло, чьи имена он всегда вспоминал с лаской в голосе. Именно сюда с радостью приезжали дальние друзья, чтоб еще разок пройтись с ним по Руставели, чтоб еще разок побывать на его вечном карнавале...

Плисецкая, Высоцкий, Ахмадулина, Мастроянни... Серьезнейшие люди здесь вновь и вновь становились детьми, увлекаемые в нескончаемое детство так и не повзрослевшим Сержиком...

В три часа ночи, распив с ним бутылочку кахетинской чачи, Марчелло Мастроянни с удовольствием побежал с хозяином по кривой, горбатенькой улочке Котэ Месхи на Мтацминду, готовый к самым невообразимым шалостям, и Сергей Иосифович, не теряя времени, устроил ему шалости прямо тут же, у окна ближайшей соседки.

— Эй, Маргуша! — крикнул он на всю улицу, бесцеремонно стуча кулаком в ставню давно задремавшего дома.

— Ну что там опять?! — раздался недовольный сонный голос Маргуши. — Что не спится тебе, Сержик?

— Как можно спать, когда такая красивая ночь над Тбилиси! — распаляется Параджанов. — Ты мечтала увидеть живого Мастроянни? Так распахни свои прекрасные глаза, женщина!

— Кого-о-о? — высовывается, наконец, в окошко настороженная соседка. Знает — от Сержика можно ожидать все что угодно...

И Сержик стоит под окном — весь сияющий, весь нараспашку и делает клоунский выпад: «Оп-п-ля!..», и перед ошарашенной Маргушей вдруг наяву является ее давнишняя мечта — Марчелло!.. Является точно такой же сияющий, точно такой же весь нараспашку, с таким же: «Оп-п-ля!», но с настоящим итальянским акцентом.

Позабыв про сон, Маргуша, естественно, заверещала в восхищении, приглашая всех в дом, и через секунду вся улица уже была на ногах, а еще через секунду начался серьезный спор о том, чья очередь принимать такого, с луны свалившегося гостя.

А Параджанов, посмеиваясь, стоял в сторонке, наблюдая за всем этим, и любовался своими соседями, своей улочкой, такой обыкновенной тбилисской улочкой, которая никогда не подведет тебя.

«Умейте делать праздники! —.часто кричал нам Параджанов. — Не ждите, пока это сделает другой...» Он из всего умел делать праздник. Лишь бы кто-то был рядом. Он ведь так боялся одиночества...

Он не был верующим. Но знал, что Бог есть.

С одинаковым трепетом входил и в церковь, и в синагогу, и в мечеть... Всегда зажигал свечку. Знал, как проводить человека в последний путь. И говорил: «Бог един!» — и кричал голосом своего героя в «Ашик-Керибе»: «Не бейте меня!.. Я ведь всего лишь ашуг!.. Не бейте!.. Мы же все братья...» Богиней называл свою любимую актрису Софико Чиаурели. Она снялась во всех его фильмах и должна была сняться в

будущих его работах, которые никогда уже не появятся на экране... Родным братом был для него Резо Чхеидзе, режиссер и директор киностудии «Грузия-фильм», который первым после всех тюрем и зон сделал все, чтоб Параджанов вновь ожил. Это потом все стали смелыми...

На премьере «Легенды о Сурамской крепости» в Москве, в год, когда ветер перемен только-только начинался и все — и страна, и остальной мир — с надеждой, но опаской приглядывались к новому нашему лидеру, зарубежные гости спросили стоящего на сцене Параджанова, как он относится к Горбачеву.

— Прекрасно! — не задумываясь, ответил он. — Это гений!.. Прекрасный политик и прекрасный актер...

— А что, вы сняли бы его в своем фильме?

— Конечно! Когда он выбежит из Кремля с криком: «Сюда я больше не ездок!.. Карету мне, карету!», — я буду ждать его у здания ГУМа, а потом возьму его за руку и сразу поведу сниматься в моем «Гамлете»!

— А Офелией будет Раиса Максимовна?

— Нет. Для нее в мировой драматургии есть другая роль... Роль Корделии... Помните, была такая дочь у Лира?.. Все карты в государстве спутала, а никто этого и не заметил...

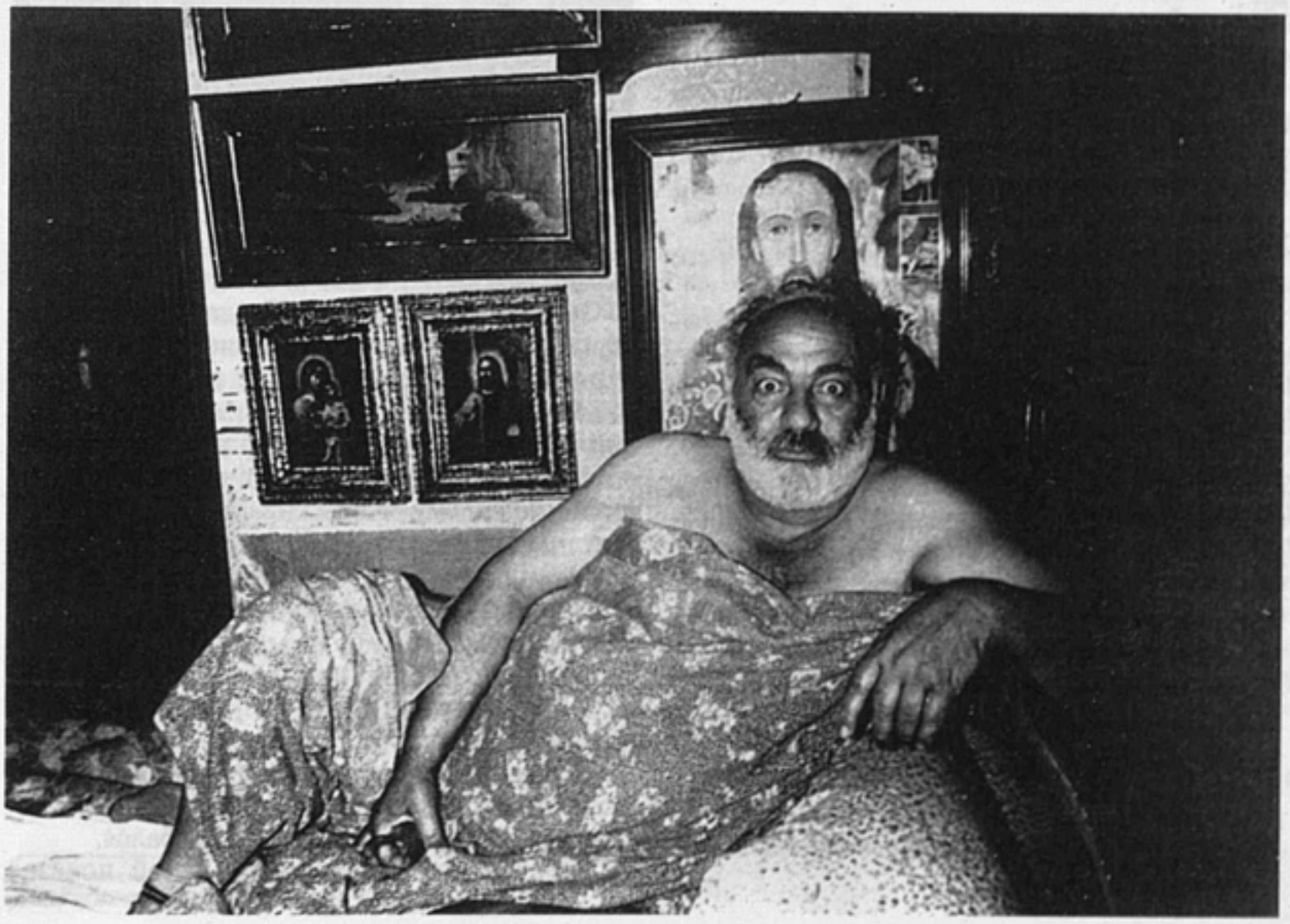
Увы!.. Жаль, что параджановского «Гамлета» не будет...

Когда Сергей Иосифович заболел, друзья повезли его во Францию. Говорят, врачи там получше. Но и они, при всем старании, ничего не смогли сделать. Вначале отказала речь. Потом стала гаснуть память... Даже друга, молодого режиссера, не узнал, когда тот пришел его навестить. А может, узнал, но слова уже все позабылись. Наверное — узнал... Потому что схватил руку земляка и целых четыре часа держал ее прежней хваткой. Друг протянул ему спелый гранат, угасающие глаза Параджанова вспыхнули в радости. Гранат всегда был для него талисманом, символом вечной жизни и вечной земной красоты... Он что-то неслышно попросил. Земляк понял... Подвесил гранат над кроватью, и с того момента Сергей Иосифович не сводил с граната глаз...

Летом 90-го года через весь Ереван медленно двигалась похоронная процессия. На вопрос встречных: «Кого хоронят?» — кто-то тихо отвечал: «Сергея Параджанова». И встречные скорбно покачивали головой, поверив... А я не верю. Я ведь знаю, что все это уже было...

Тбилиси

С.Параджанов у себя дома в Тбилиси



ЛАЭРТ ВАГАРШЯН

«Фамилия моя Параджанов»

— Это Сергей. Я в Ереване. Первый звонок тебе. Надо встретиться.

Встретились. Прошлись по городу. Он сказал, что хочет снимать фильм о Саят-Нове на «Арменфильме».

Зная деловитость Сергея, я подумал, что он хочет узнать, какая ситуация на студии, как можно получить одну из трех годовых плановых единиц «Арменфильма», когда более десяти режиссеров сражаются за каждую из них.

Но он об этом не говорил — знал, что в меру своих сил я помогу ему, так же, как он помог мне, когда я в Киеве снимал свой фильм.

— Юного Саят-Нову буду снимать в белом костюме на белом фоне, — начал он говорить о будущей картине.

Он рассказывал о композициях кадров, о символах.

— ...Мальчика Саят-Нову покажу с крыльями...

— ...Белоснежная скатерть прольется красным вином не снаружи, а изнутри...

— ...Страдание отвергнутого в любви поэта будет символизировать петух с оторванной головой...

— ...Нашествие персов будет показано одним лишь солдатом.

Он заметно изменился за то время, как я его не видел.

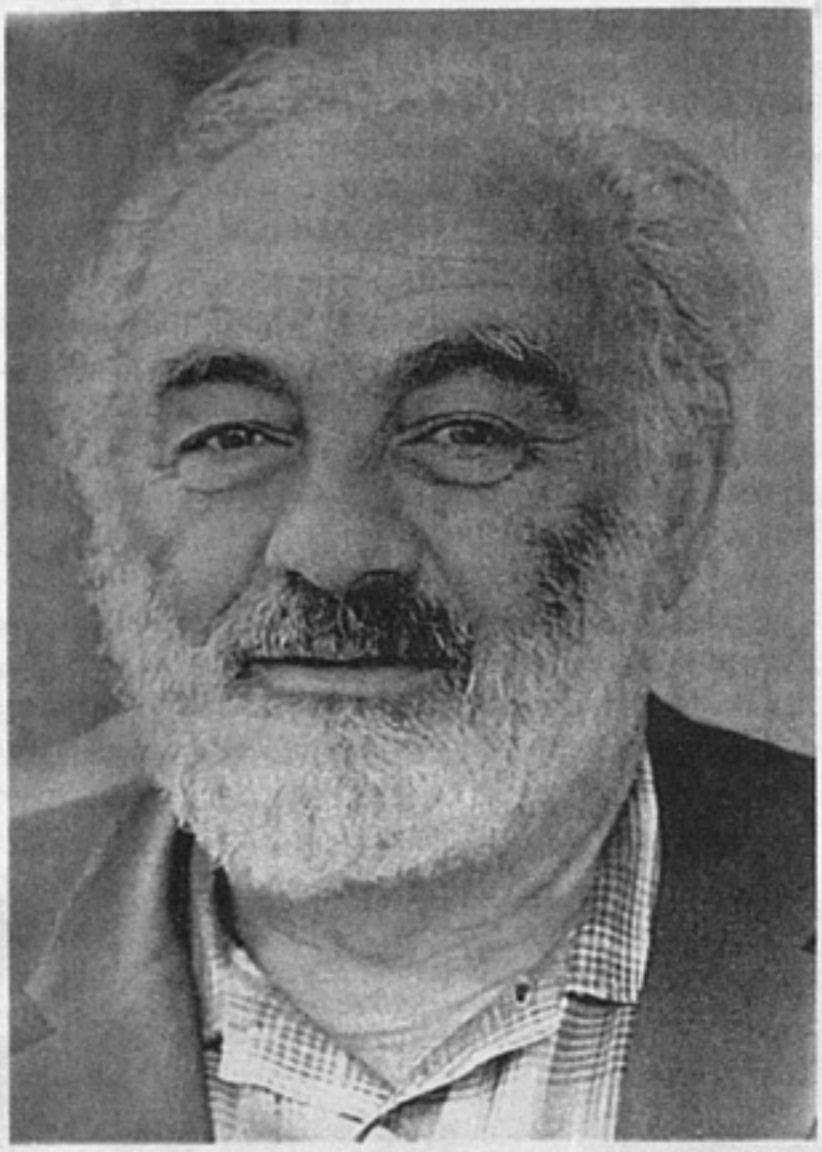
— Мои фильмы до «Теней забытых предков» — пустячки. Они для меня не существуют.

Слушая его рассказ о будущем фильме, я подумал: теперь он явно совершит новый взлет.

Дела Сергея в Ереване пошли легко и быстро. Он представился руководству комитета и студии. Его приняли с готовностью — Параджанов был именит: фильм «Тени забытых предков» принес ему более десятка призов на международных кинофестивалях и еще продолжал приносить. Фильм о Саят-Нове включили в план студии. Мы устроили его вечер в Доме кино, на котором Сергей рассказывал о себе и о своем будущем фильме.

Помочь ему — значило прославлять его и дать возможность самому говорить о себе.

Параджанов стремительно вошел в жизнь «Арменфильма».



С.Параджанов

Одни встретили именитого собрата с настороженностью, с опаской, другие — с завистью, третьи — с радостью. Сергей во всех обстоятельствах легко ориентировался и не замедлил показать, с кем кинематографисты будут иметь честь работать рядом. Когда мы посмотрели пробы к фильму «Киевские фрески», который ему не дали снимать на Киевской студии, всех словно раскидало в разные стороны:

— Обыкновенное кривлянье!

— Оригинально!

— Сюрреализм в кино!

— Правильно сделали, что закрыли фильм.

— Убили шедевр!

Параджанов же чувствовал себя прекрасно, если вокруг его имени бурлили страсти. В таких случаях он самодовольно улыбался.

Через несколько месяцев Сергей показал

худсовету пробы к фильму «Саят-Нова»[1], и восприятие тоже было от ироничного до восторженного:

— Видно, что человек добросовестно изучил средневековые армянские миниатюры.

— Зрителей считает за дураков.

— Красотища.

— Не кинопробы, а киноребусы.

— Новое слово в кино.

Но на обсуждении резких выступлений не было: у оппонентов хватило ума, хитрости и такта.

Я рьяно защищал пробы. Мне хотелось, чтобы Сергей утвердился на «Арменфильме». Своим присутствием он мог во многом помочь нам. Он ведь умел делать свое, вопреки всему и всем. Например, противостоял инстанциям, не оглядываясь, на что мы, в частности я, были неспособны. Параджанов бы мог заметно изменить на студии соотношение сил между «правильными» режиссерами и ищущими. Ведь все мы жили в советских условиях и в основном не сопротивлялись, делали «нужные» фильмы. А если кто и сопротивлялся, то под давлением обстоятельств в конце концов ретировался.

Параджанов всегда жил, как аскет. Перед смертью, тяжелобольной, в одном из своих телеинтервью он заявил не без гордости, что сидел в тюрьмах и при Сталине, и при Хрущеве, и при Брежневе. И сказал также: «Мать ушла, сестра ушла. Я остался один...» Это при том, что его сын и жена были живы и здоровы.

Он жил, как аскет, но отнюдь не в одиночестве. Еще в 1960 году в Киеве, когда Параджанов еще не стал автором «Теней забытых предков», он уже жил без семьи, один в двухкомнатной квартире. Но я не помню дня, чтобы у него никого не было. Двери в квартире не запирались. В любое время к Параджанову могли прийти люди. По четыре, пять, восемь человек, в основном молодежь. Это были не гости, которые приходят на обед или на чашку чая. Иногда они сами приносили с собой еду. Женщины — в основном мучное; и они орудовали на кухне. Кофе в этом доме расходовался пудами. Квартира пропахла кофейным ароматом. Приходила и жена Параджанова, также помогала по хозяйству. Он мне представил ее не как жену или бывшую жену, а как «соавтора». Люди приходили к нему, словно в своеобразный клуб: поговорить об искусстве, о жизни, ведь Сергей не только сам говорил, но и давал говорить другим. Поэтому все чувствовали себя у него хорошо, раскованно.

Однажды я захотел нарисовать его портрет.

— Что ты, — улыбнулся он, — сейчас придут люди.

И действительно, вскоре пришла очередная группа. Сергей оживился. Стал играть свой театр.

В какой-то момент, поймав его свободным, я ему сказал:

— Ну посиди хотя бы несколько минут.

— Несколько секунд могу, пожалуйста. — И сел напротив меня.

За минуты две-три я наконец сделал с него блиц-рисунок.

Уже за полночь, собираясь уходить, я в дверях столкнулся с новой группой, шумно входившей к нему. Это были артисты после спектакля, художники, поэт Иван Драч. Сергей кратко представил им меня:

— Мы в один день защитили диплом в институте.

Вот так шумно и стремительно он жил.

Когда в 1974 году я приехал в Киев на торжества в связи с 80-летием Довженко, меня и нескольких других гостей пригласил к себе домой молодой оператор. Я ощутил атмосферу, которая царила в квартире Параджанова, — такая же открытость, раскованность, преданность искусству. Некоторые молодые даже подражали Параджанову в манере разговаривать.

А когда я собрался уходить, хозяин подарил мне старинный бронзовый канделябр, подарил совсем как Параджанов — с открытой душой и не жалея ценной вещи. Я отказывался брать, мотивируя тем, что трудно будет возить с собой, но председатель Кинокомитета Украины Иванов, присутствовавший здесь, сказал мне:

— Берите. У нас принято делать именно ценные подарки. Не обижайте его.

Вот какова была сила влияния Параджанова, и вот какие корни пустил он в среде киевской интеллигенции.

Буквально через несколько дней после того как Параджанов показал пробы к своему фильму «Саят-Нова», мне предложили стать директором студии. Я уже отказывался раньше («хочу снимать фильмы»), считал, что если каждый режиссер будет снимать фильмы в меру своих сил, то студия начнет процветать. Но на собственном опыте я убедился в том, что на нашей студии режиссер не сможет снимать фильмы в меру своих способностей, пока не будет решен ряд принципиальных вопросов и не будут созданы необходимые условия.

Имея права директора, я смог бы заняться

[1] Рабочее название фильма «Цвет граната».

этими вопросами и на этот раз решил согласиться, тем более что с приходом Параджанова на студию я был уверен, все изменится. Ведь даже один отличный фильм с международным резонансом мог дать возможность решить жизненно важные для студии проблемы.

Но неожиданно для меня Сергей после моего назначения прекратил со мной дружеские отношения. Будучи сам режиссером, я тоже не любил начальство. Но я не любил должности, а не людей.

У Сергея была потребность — начальников превращать в раздражителей. Он перестал хо-

«Цвет граната»

дить ко мне домой. Не приходил и в директорский кабинет. Собственно, в последнем не было нужды, так как все вопросы я решал в его пользу. Каждый понедельник на диспетчерской я выслушивал администраторов, начальников отделов и цехов. Когда бывали жалобы на Параджанова, я открыто заявлял, что даже его капризы надо терпеть и делать все, что он просит, и предупреждал, что в случае конфликта поддержу его, а не противоположную сторону. Как я потом понял, такой открытый светофор Параджанова тоже раздражал и не устраивал.

Когда я сам приходил к нему в павильон или в комнату съемочной группы, он общался со мной, никак не показывая, что дело имеет с директором. Все это мне представлялось какой-то смешной игрой. Но Параджанов оказался не примитивным игроком: он вызывал меня на ринг неожиданным и коварным образом.

Подготовительный период у него завершился вовремя, все шло отлично. Накануне первого съемочного дня я зашел к нему в павильон, мы мило поговорили: декорация стояла хорошая, реквизит полностью подобран, актеры и члены группы в боевой готовности. Мне оставалось пожелать им успешного старта, что я и сделал.

На следующий день рано утром меня поднял телефонный звонок директора съемочной группы:

— Параджанов исчез.

— Как исчез?

— В гостинице не ночевал.

— Ну, может быть, где-нибудь...

— Нет, его увезли.

— Как увезли? Похитили?

— Нет, он сам уехал.

— Куда уехал?

— В Тбилиси... Мне надо поехать за ним.

Директор съемочной группы Мелик-Саркисян был полковником КГБ в отставке. Говорить с ним по телефону было бессмысленно. Приехав на студию, первым делом спросил у него:

— Что-нибудь политическое?

— Нет. Это уголовные элементы.

— В таком случае я тоже поеду.

— Зачем?

— А затем. Пусть он видит, что я приехал за ним. Я тоже хочу с ним вместе кутить.

— Если бы только кутить, — озабоченно вздохнул полковник в отставке.

Я смотрел на него, как на человека, который не знал нашей среды, нашего мира. А он смотрел на меня, как на человека, который не знает о том, что творится вокруг.

И все-таки в Тбилиси я поехал вместе с ним. Черт знает, что мог натворить Сергей. Неужели я до такой степени его не знал?

Конечно же, не знал — не знал его манеру работать и продолжал строить догадки. Может быть, он приревновал: в последние дни я на студии мало появлялся, бывал на съемках «Братьев Сароянов». Став директором, я под свою ответственность остановил работы над снятым уже почти наполовину фильмом и поручил его доделать новым режиссерам по новому сценарию, в те же сроки, на оставшуюся сумму. Но Сергей не мог этого понять. Он ведь любил, чтобы все были заняты только им.

Всю дорогу я не пытался узнать у Мелик-Саркисяна, в чем он подозревает Сергея. Заранее не хотел верить ни в какие догадки. Но его тревога передалась и мне — все-таки бывший кагэбешник.

В Тбилиси он меня спросил:

— Какие приметы дать для его розыска?

— Какие еще приметы? — зло сказал я. — Невысокого роста, плотный, с бородой. Ходит по улице в окружении не менее десятка молодых людей. Всех называет или дураками, или гениями.

— Через два-три часа я появлюсь, — сказал он и ушел.

Из всего, что говорил Мелик-Саркисян, одно соображение показалось мне вероятным: «Им выгодно иметь такого друга, как Параджанов. И Сергею это тоже выгодно — материальная помощь... Его любое желание они выполнят...» И все же я продолжал гадать: неужели сомнения одолели? Непохоже на него... Может быть, хочет совсем по-другому снимать эпизод?.. Или, может быть, перед началом съемочного периода кутить захотелось?.. Трудно в это поверить...

Через два-три часа Мелик-Саркисян появился:

— Слава Богу... Я боялся, как бы его не втянули в преступление. Но слава Богу... Вы можете уехать.

— Так где же он?

— В настоящее время в Рустави. Так что я его привезу, можете не сомневаться.

...Потом выяснилось: он не начал съемку, потому что нечего было преодолевать — все было готово, все были готовы работать. Поэтому он расстроил все струны, чтобы вновь настроить по-своему. Вернувшись, кричал, орал, извинялся, заискивал, поглаживал по головке... При этом уверенно ставил кадры и снимал. Словом, должен был задействовать театр Параджанова по понятным только ему правилам. А быть может, непонятным и ему самому?

Как-то Параджанов сказал мне, что не знает, как ставит кадр. Когда получается, бывает доволен, а когда нет... Добавлю от себя — он опять все перемешивает, создает сумбур, чтобы из разрозненных звуков сымпровизировать свою мелодию. И когда ему не хватало одной нужной ноты, нужного звука, он опять свирепел, требовал, гонял людей.

Помню, Мелик-Саркисян пришел ко мне:

— Параджанов требует ламу. В зоопарках ближайших городов нет лам, не имеется. Уговорите, пусть согласится снимать другое животное. Зоопарк у нас, слава Богу, богатый...

И, не получив поддержки, ушел.

Когда с огромным трудом и хлопотами лама была доставлена в Ереван, Параджанов сиял, излучал счастье... И создал один из ключевых эпизодов фильма.

Однажды на улице, перед входом в студию, он остановил меня и сказал, что хочет прочесть буквально две страницы сценария «Ара Прекрасный и Шамирам», который написал и хочет ставить после «Саят-Новы».

Тут же, на улице, он прочел буквально две с половиной страницы.

— Хватит?

— Вполне. Отдай сценарий в отдел. Я поддержу.

Я ухватился за идею новой картины Параджанова, которая закрепит его на нашей студии. Режиссер раскрылся, пусть снимает фильмы один за другим.

...Через несколько дней я поехал к Сергею в Бжни на съемку нового объекта, где он представил мне иранского продюсера-армянина:

— Он хочет финансировать «Ара Прекрасный...».

Дело это было трудное, почти невозможное. В то время лишь единичные фильмы снимались совместно с иностранными фирмами. Но Параджанов был именно тем режиссером, с именем которого можно было поднимать вопрос о совместной постановке. Короче, я увлекся и этой идеей. Съемки в зарубежных восточных странах могли заметно обогатить фильм.

Сергей уже позаботился о том, чтобы накрыли стол тут же, во дворе церкви... И пока стол готовился, он начал свое любимое занятие. Фотограф усердно щелкал, а Сергей придумывал разные композиции, например, поставил нас с продюсером перед хачкарами, сам же встал за нашими спинами между хачкарами на одной ноге, растопыренными пальцами закрыл лицо и смотрел на аппарат одним глазом сквозь пальцы. Он был в хорошем настроении.

Через некоторое время я поехал к нему на съемку и жил с ним в одном номере гостиницы в Алаверды. Здесь он рассказывал мне об экранном решении отдельных эпизодов этого фильма и торопил меня.

В ближайшую поездку в Москву я поговорил о новом фильме с первым заместителем председателя кинокомитета Баскаковым.

— Вопрос совместных постановок решает ЦК, — объяснил он.

Прежде чем поднять вопрос в ЦК, я хотел получить от иранского продюсера официальное письмо. Позвонил ему в Тегеран. Продюсер оказался не очень расторопным. Условились, что я позвоню еще раз. Рассказал обо всем заведующему иностранным отделом ЦК республики Манасаряну, спросив:

— Частные звонки в Тегеран не повлекут?..

— Каждый разговор записывается, — объяснил он.

Я продолжал заниматься этим делом, невзирая и вопреки. Но скоро заметил, что Сергей перестал говорить о фильме. Более того, однажды сказал мне, что хочет после «Саят-Новы»

ставить «Демона» Лермонтова. Дальше — больше. Когда в сценарном отделе мы провели совещание о возможности создания фильма «Сасунци Давид», он увлекся и этим замыслом и хотел, чтобы этот фильм был бы непременно связан с его именем. А о замысле фильма «Ара Прекрасный...» он просто забыл. За многие годы я читал в прессе его заявления о десятке фильмов, которые он собирался ставить.

Однажды Параджанов, будучи еще в подготовительном периоде фильма, выйдя из студии, встал посреди улицы Терьяна и во всеуслышание стал кричать:

— Почему руководители республики не интересуются, чем я тут занят? Разъезжают в черных машинах с белыми занавесками. Съели весь ишхан Севана, не оставили хотя бы несколько штук мне для съемки.

«Конфликтовал» он не только с руководителями республики, но и со всеми должностными лицами. И не только с ними, но и с товарищами по работе, а также и с друзьями, и с самыми близкими друзьями. Особенно удивительно было то, что он оскорблял оператора фильма Сурена Шахбазяна. Это был человек, который больше всех помогал ему, претворял его замыслы на экране. И его настроение, которое Сергей иногда сильно ему портил, было немаловажно во время работы. Я был свидетелем, когда во время съемки он крикнул в адрес Сурена: «Безнадежный бездарь». Что непростительно было и в чисто человеческом плане: они проработали на Киевской студии более десятка лет. Сергей даже своего сына назвал в честь друга Суреном — настолько близко они дружили. Что, Сергей всего этого не понимал? Прекрасно понимал, и тем не менее.

У меня сохранилась папка по этому фильму, в которой десятки записок, написанных Сергеем мне, где, наряду с требованиями и жалобами на непонимание, можно прочесть и оскорбления, и выпады в адрес буквально всех. Эти записки он писал на протяжении всего периода работы над фильмом. И чем дальше, тем раздражительней, несдержанней, так как чем ближе к завершению фильма, тем напряженнее становилась его жизнь, тем больше ощущал он себя одиноким. И вместе с тем нетерпимее для окружающих становился сам: его оскорбительные выражения могли вывести из себя самого сдержанного человека.

Уже к концу работы атмосфера накалилась до предела.

Когда фильм был вчерне собран, редактор Геворг Эмин написал пространную докладную в союзный и республиканский кинокомитеты, в которой объявлял фильм несостоявшимся и отказывался быть его редактором.

Сергей, узнав об этом, немедленно окрестил Геворга Эмина «микропоэтом» и, в свою очередь, потребовал отстранить от работы.

Скоро стало известно, что союзный кинокомитет поручил республиканскому разобраться в этом вопросе. Стало ясно, что союзное руководство не хочет иметь дело с Параджановым.

Председатель кинокомитета Армении Геворк Айрян, человек деловой, инициативный, тем не менее был приучен все вопросы решать с согласия союзного комитета. А в данном случае, предоставленный самому себе, он усмотрел в этом поручении опасную игру союзного комитета и решил посоветоваться с руководством республики, пригласив первого секретаря ЦК Антона Кочиняна, председателя Совета министров Бадала Мурадяна и секретаря ЦК по идеологии Роберта Хачатряна смотреть черновой вариант фильма.

Смотрели они фильм доброжелательно, но согласились с тем, что биографических сведений о Саят-Нове мало и недостаточно представлено его творчество. По просьбе Айряна, руководство республики решило дать студии дополнительные средства за счет республики (союзный комитет отказался их выделить) и продлить срок производства фильма с тем, чтобы автор внес в фильм соответствующие поправки.

Параджанов ни на одном официальном просмотре не присутствовал. И это было правильно, так как он мог своей несдержанностью нарушить деловой характер разговора.

Студию представлял я, и мне было поручено выполнить решение.

Прошли дополнительные месяцы, была потрачена дополнительно выделенная сумма. За это время Сергей переснял то, что ему не нравилось, доснял, чего недоставало, перемонтировал, озвучил фильм.

Посмотрев этот вариант, я поздравил Сергея и сказал:

— Слава Богу, политических мотивов нет в фильме и, значит, серьезных придирок не будет.

Антон Ервандович Кочинян обычно замечаний художественного порядка не делал. Только политического.

Сергей самодовольно улыбнулся:

— Иди ты... Придирок не будет, — и угрожающе добавил: — Пусть только посмеют!

— Я поздравляю и студию, — сказал я.

— Не смейся, — сказал Сергей и серьезно заключил: — Еще заискивать будете.

— Об этом ты уже написал мне в одной из записок...

...Посмотрел фильм и Айрян.

— Ничего не изменилось по существу.

— Стал намного чище, лучше, — сказал я. — До выпуска на союзный экран можно выпустить на республиканский.

— Я не уверен, что руководство республики согласится с таким предложением, — сказал Айрян и заключил: — Опять будем слушать упреки.

Опытный партийный и государственный работник, он хорошо знал психологию руководителей, кроме того, он лично знал их.

Вечером Айрян пришел на просмотр возбужденный, злой. Он вообще не отличался сдержанностью. Встретив руководителей республики, сразу стал говорить им, что в фильме ничего не изменилось, что Параджанов не считается с интересами студии, ему наплевать, получают люди зарплату или нет, считает себя неприкасаемым, на всех смотрит свысока, всех шантажирует, всех оскорбляет, в том числе и руководителей республики. При этом он цитировал, иногда гиперболизируя, и без того хулиганские выражения Параджанова.

Нетрудно догадаться, что он советовался с союзным кинокомитетом и оттуда ему сказали: «Коли поправки не сделаны — закройте фильм». И он, живущий и действующий строго по правилам номенклатуры, усердно выполнял задание, неустанно продолжая говорить в том же духе и во время демонстрации фильма.

Руководители республики к фильму отнеслись критически. Они отметили, что в фильме ничего по существу не изменилось, что это издевательство, и т.д. И вообще, зачем нам показали фильм в таком виде?

Но я догадывался о второй половине договоренности Айряна с союзным комитетом, и когда меня призвали оправдаться за содеянное, сказал, что фильм мне нравится.

Руководители республики все же никакого решения по фильму не вынесли.

Айрян предпринял еще один ход: он решил показать фильм представителям интеллигенции Еревана, спросить их совета, заручиться их мнением. Ход весьма опасный для фильма, ведь своей необычностью он многим мог не понравиться.

Большой просмотровый зал студии был полон. Собралось более двухсот человек. Сам Сергей поехал за 88-летним Сарьяном, помог ему подняться в зал, усадил его и сел рядом.

Атмосфера была напряженной. Большинство участников обсуждения, конечно, знали о конфликтности ситуации. Знали также и о том, что Параджанова не жалуют руководители союзного кинокомитета, а также некоторые члены Политбюро.

Первым выступил филолог, саятноковед, доктор филологических наук, профессор Мурус Асратян и в сдержанных тонах сказал, что такая своеобразная, поэтизированная картина о Саят-Нове правомочна.

Одним из первых выступил Паруйр Севак, также саятноковед, сказал примерно следующее: «Параджанов работает так, а не иначе. Можете принимать такое искусство, можете не принимать. Я его принимаю».

Другие выступавшие также в целом поддержали фильм. А Мартирос Сарьян не выступил. Он сказал с места одно слово: «Гениально».

Те же, кому фильм не понравился — а их было, это чувствовалось, подавляющее большинство, — предпочли не выступать. Думаю, в победе Параджанова немаловажную, а может быть, и решающую, роль сыграл его международный авторитет.

После этого обсуждения руки у Айряна развязались. Он переменил отношение к фильму на 180 градусов, став его ярым сторонником, и был похож на командира, бросившего свое войско и перешедшего на сторону противника. Он добился выпуска фильма на республиканский экран, организовал премьеру фильма в кинотеатре «Москва», сам написал небольшой текст на пригласительных билетах, где, в частности, говорилось: «Фильм «Цвет граната» — это смелый опыт создания совершенной гармонии мысли и чувства в искусстве, это философский монолог о ценностях, созданных человеком, о неисчерпаемом богатстве его души».

Союзный комитет согласился просмотреть фильм в порядке консультации. Картину повез я, без Сергея, конечно. В Москве ее смотрели — это явно чувствовалось — с заранее неодобрительным отношением. Смотрели председатель комитета Алексей Романов, главный редактор Ирина Кокорева, редактора. Высказались все. И все критически.

Слушая их, я думал: неужто Сергей опять что-то выкинул «в союзном масштабе»? Вспомнил, как Антон Ервандович сказал: «Шелест (Первый секретарь ЦК КП Украины, член Политбюро ЦК КПСС. — *Л.В.*) предостерег меня: «Зря вы пустили Параджанова в Армению. Он там многим испортит жизнь...»

Письмо за подписью Романова было отправлено Айряну.

«Материал, просмотренный кинокомитетом, лишен сколько-нибудь ясной и последовательной мысли — он распадается на отдельные, логически не связанные между собой сцены и эпизоды, он перегружен ложными, не прочитывающимися аллегориями и символами. Материал характеризуется стремлением авторов к чисто формальным, лишенным смысла изобразительным эффектам. [...]

Комитет констатирует, что работа по фильму

«Саят-Нова» велась на киностудии без необходимого контроля за ходом производства и за характером авторского «прочтения» материала. Отсутствие контроля за работой Параджанова над фильмом привело к тому, что недостатки литературного сценария, на которые указывалось при его утверждении, не только не были устранены, но и были углублены в процессе съемок».

Значит, в Москве ни под каким видом не хотели принимать фильм. А только рекомендовали внести необходимые поправки. Хотя всем должно было быть ясно, что подобные поправки разрушили бы фильм. Вместо признания появления новаторского фильма разыграна мелкая номенклатурная интрига: кто виноват? Решили обвинить беспартийного директора студии.

Однако мне все-таки не верилось, что всей мощью государственного аппарата можно обрушиться на одного режиссера только потому, что у него длинный язык и он не желает поддакивать ничьим капризным амбициям. Ведь в фильме не было никаких политических мотивов, за что могли бы сверху обвинить руководство комитета.

Я думал, что привез в Москву драгоценный результат «трудов и вдохновенья», а оказалось — доказательство свершившегося преступления, к тому же свершившегося с моего попустительства. Я с гордостью принимал это обвинение, считая его лучшей оценкой моей директорской работы, свой долг я видел в том, чтобы дать режиссеру возможность делать то, что он считает нужным.

И все же фильм не закрыли, всего лишь сняли с себя ответственность. С Параджановым расправиться оказалось нелегко. У него уже был международный авторитет.

Западногерманский продюсер и прокатчик Сергей Гамбаров, посмотрев фильм, сразу сказал:

— Плачу все расходы за фильм. Покупаю его с правом показа в европейских странах. Что бы ни снимал Параджанов, европейский зритель пойдет его смотреть.

Итальянский прокатчик Беретти сказал:

— Спрячьте фильм в холодильник. Когда разрешат продать его, сообщите мне первому — я куплю его.

Гвоздем программы Недели армянских фильмов в Париже предполагался стать фильм Параджанова, который в то время еще снимался. Секретарь по культуре советского посольства во Франции Казанский считал, что само имя Параджанова обеспечит успех начинания.

Так, на волне международной популярности Параджанов выдержал нападки аппаратчиков.

На основании письма московского кинокомитета в ереванском комитете было принято соответствующее решение, в котором предлагалось студии в кратчайшие сроки внести в фильм требуемые поправки.

Ознакомившись с этим письмом, Сергей написал мне очередную записку, озаглавив ее «Лозунг!»: «Мной (это слово дважды подчеркнуто. — *Л.В.*) снят удивительный фильм... Спешить для ваших нужд я не буду... Постановочные меня не интересуют. Все равно я нищий. Фамилия моя Параджанов — рисковать я не буду ни именем, ни фильмом...»

Айряну он написал: «...Если Вы доктор (доктор филологических наук. — *Л.В.*), то прошу впредь учесть, что я — гений...»

Сергей не только не спешил в кратчайшие сроки сделать поправки, а вообще ничего не собирался делать с фильмом. Я предложил ему обратиться в Союз кинематографистов СССР к Кулиджанову с просьбой разобраться в творческом конфликте.

Сергей брезгливо сказал:

— Если жать под подбородком Кулиджанова, то выскочат зернышки икры... — Махнул рукой и... уехал в Киев. И, оставаясь верным себе, оттуда отправил телеграмму Романову: «В средней полосе России наступили холода. Из-за отсутствия денег — постановочные не платят уже полтора года — прошу отправить Вашу шубу». Текст этой телеграммы мне передали в союзном кинокомитете со словами: «Смотрите, как хулиганит ваш Параджанов».

...Наконец, с согласия Параджанова, поручили Юткевичу внести в фильм нужные поправки. Он внес в фильм несколько надписей и чуть перемонтировал его. Все это не повлияло на общий строй картины. Но все это было уже без меня. Я в то время уже не был директором студии и был переведен на работу в Союз кинематографистов.

На премьере в ереванском Доме кино, представляя фильм, я сказал о значении возвращения Параджанова на родную студию, пожелал его искусству нового старта на международных орбитах. Но все это были красивые слова. На деле я знал, что фильму уготована тяжелая судьба. Знали это и сидящие в зале. Злорадствующие злорадствовали, доброжелатели были рады, что хотя бы дали режиссеру завершить фильм. Но все же в целом восприняли фильм прохладно — сказалась сложность, необычность киноязыка.

Перед премьерой в кинотеатре, чтобы подготовить зрителя к восприятию необычного фильма, я спросил Сергея:

— Как появился твой кинематографический язык? Какова его родословная? Что сказать?

И тут вдруг нескромный Параджанов скромно сказал:

— Не знаю... — видимо, имея в виду неосознанное, подсознательное.

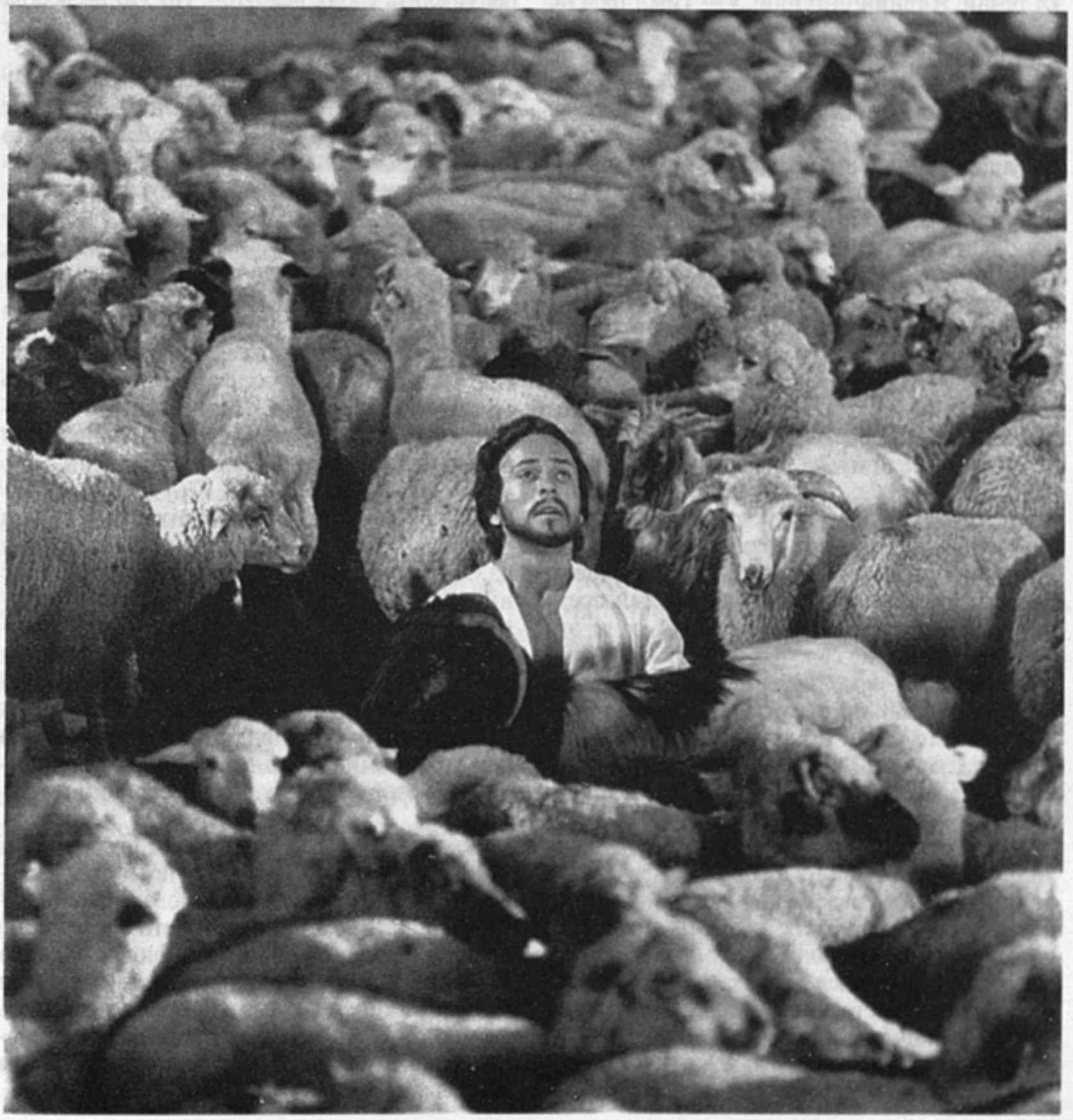
Что касается прессы, госпремии и других республиканских и союзных благ, то Сергей «скромно» не играл в эти игры... То есть, вернее, нескромно, по праву ставя себя выше таких мелочей жизни. Он знал цену себе и своему фильму.

Еще в пробах к фильму Параджанов отказался от движения кинокамеры. Он сосредоточивал внимание зрителя на отдельных предметах или деталях композиции, направляя его на прочтение символов, метафор, аллегорий. Тем самым малейшие движения в кадре становились значимыми.

Отказавшись от диалогов, режиссер заменил слова пластикой. Главным открытием Параджанова стал особый пластический язык. Для удобства мы называли его пантомимой. Но это была не пантомима. Движения персонажей какие-то недосказанные, неоднозначно прочитываемые, активизирующие воображение зрителя.

Такой киноязык лучше воспринимают люди с обостренным чувством изображения, как музыку лучше воспринимают люди со слухом. Пиком творчества Параджанова, конечно же, является фильм «Цвет граната», в котором была достигнута подлинная раскованность самовыражения. Было создано «кино Параджанова», которое не случайно так ценилось в развитых

«Цвет граната»



кинематографических странах, таких как Италия, Германия, Франция.

Кстати, в последний раз Параджанова освободили из тюрьмы по ходатайству французского поэта Луи Арагона. Говорили, что он был у Брежнева и сказал ему, что Параджанов политической опасности не представляет, а то, что талантливый человек в тюрьме, оставляет плохое впечатление во всем мире. Люди ждут его фильмов. И Брежнев решился...

У Параджанова честолюбие было ужасающих размеров. Он любил славу. Любил быть в центре внимания, любил быть исключительным.

Страшно любил фотографироваться и сниматься в кино, чтобы оставить о себе как можно больше информации.

Он говорил:

— Становись на перекрестке улиц и кричи: «Я гений! Я гений! Я гений!..» — Пока тебя не признают.

Многие следовали его словам, но успеха не добились. А Параджанов добился — весь мир понял, что он кричит не без оснований.

Девушки, одетые в разноцветные платья, босыми ногами моют ковер — зрелище само по себе красочное. Но Параджанов надевает на ноги девушек браслеты с колокольчиками. Таким образом, эпизод приобретает дополнительную зрительную красоту, вместе с тем обогащаясь красотой и звуковой. К сожалению, этот эпизод не вошел в фильм.

Как известно, Параджанов культивировал старинные вещи, одухотворяя их своим благоговейным к ним отношением.

Однажды к нему на съемочную площадку приехали друзья из Тбилиси. Когда они собирались уходить, Сергей подарил каждому по одному предмету утвари из реквизита, использованного в съемке объекта. Надо было видеть, с каким чувством он оценивал каждый предмет, когда преподносил его гостям, хотя это было не золото, не серебро, а всего лишь медные поднос, кувшин, кружка, таз. Параджанов оценивал их как предметы искусства.

Узнав, что я еду в Баку, он дал мне адрес человека, который торгует старинной утварью, и был уверен, что сделал для меня самое доброе дело.

Я всему этому не удивлялся: есть же люди, которые любят старину. Меня удивляло, как он не интересуется современной жизнью. Как его не тянет путешествовать: походить по улицам незнакомого города, понаблюдать людей, их нравы, обычаи, окунуться в разные области человеческой деятельности, узнать мир, без него, в моем представлении, художник не может существовать и даже не может состояться. А вот Параджанов показал, что может состояться, да еще как!

...Удивительно, как Параджанову удавалось жить вне сферы партийно-государственной идеологии. Не прекращающаяся на протяжении всей его жизни идеологическая какофония не смогла оглушить его, как оглушила почти всех нас. Сергей жил и творил, словно в «безвоздушном пространстве».

Всем своим существом он уходил в прошлое, снимал фильмы о давно минувших днях и на вечные темы — любовь, смерть, смысл жизни — и счастливым образом чувствовал себя отлично.

Сергей мог человека, которого не любил, или даже человека, сделавшего ему зло, восхвалять, улыбаться ему, льстить и даже подарок преподнести. Это многих удивляло, а в отдельных случаях раздражало, возмущало.

Возможно, таким образом Сергей пытался обезвредить своих недругов. Но это не всегда ему удавалось. Наоборот, своей лестью он им развязывал руки.

Но масштаб таланта не позволял Параджанову делать угоднические фильмы. Он был охвачен одной лишь страстью — создать свое кино. Эта страсть была настолько сильной, что ему пришлось пережить отчуждение, отторжение, можно сказать, и нищету. Он не ладил как с недругами, так и с друзьями, противостоял начальникам, системе в целом, в результате чего терпел лишения, выдворение с Киевской студии, тюрьму, болезни.

С точки зрения благополучных обывателей, Параджанов прожил несчастливую жизнь. Но он считал себя счастливым, потому что добился своего: выразил себя, сделал главное дело жизни. И счастье видел в этом.

Через два-три года после работы над «Цветом граната» Сергей был в Ереване. Мои друзья из Союза архитекторов попросили устроить с ним встречу. В условленный час он стоял у гостиницы «Ани» и улыбался, как мог улыбаться артист перед выступлением в любимом спектакле. Он был в кепке и демисезонном пальто, в руке держал сетку-авоську, в которой лежали две коробки кинопленки. Сергей чем-то напоминал бедного одинокого пенсионера, который в сетке несет свою пищу насущную.

Но он в сетке нес две коробки проб фильма «Киевские фрески». Достаточно посмотреть их — всего двадцать минут экранного времени, — чтобы понять всю меру нелепости системы, не давшей режиссеру снять этот фильм. Однако те же двадцать минут наглядно показывают, что искусство кино и в советское время зиждилось не только на ложных идеях и фальшивых чувствах, но и на традициях духовной культуры всего человечества.

СВЕТЛАНА САРКИСЯН

Цветной слух

В XX веке в связи с развитием «движущейся фотографии» поле возможных синтезов искусств расширилось. «Кино разложило речь. Вытянуло время. Сместило пространство»[1]. Реальная вещность, материализация образного и воображаемого мира кинематографа отразились на структуралистских направлениях поэзии (футуризм, супрематизм, дадаизм), специфика пространственно-временных смещений — на прозе Джойса, Пруста, Фолкнера... В теорию музыки вошло обиходное, хотя и достаточно расплывчато трактуемое понятие кадровости. В «Неравнодушной природе»[2] на материале японской живописи XV века Эйзенштейн раскрывает связи музыкально-композиционных идей с живописными. Отмечая повторяющиеся у разных инструментов и в разных тональностях одни и те же мотивы, он пишет, что в живописи «единство целого достигается не путем перспективного пространственного объединения, но только что описанным музыкальным путем». А в знаменитой статье «Вертикальный монтаж», говоря о связи музыки и кино на примере «Александра Невского», Эйзенштейн особо отмечает «преобразование пространственных отношений во временные и обратно»[3].

В 1933 году член знаменитого Пражского лингвистического кружка Ян Мукаржовский, исследующий знаковую природу фильма, констатирует общность поэтического и фильмового пространства через постепенное чередование отдельных элементов, из которых складывается целое. Он пишет, что «воображение о пространстве приобретает точность по мере последования изображений. Отсюда можно предположить, что специфическое фильмовое

Рисунок С.Параджанова

пространство есть не действительное и не иллюзорное пространство, а пространство-значение. Иллюзорные отрезки пространства, представленные посредством очередных отображений, являются его частичными знаками, а их комплект «означает» целостное пространство»[4].

Кино, как аналог поэтической структуры, нашло практическое воплощение, например, в фильме Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде» (1961) по сценарию Алена Роб-Грийе. Этот фильм-манифест, трансформировавший музыкально-поэтические фантазии в зрительные образы, провозглашал иную эстетическую реальность.

Сергей Параджанов также шел дорогой новых синтезов в искусстве. Однако — в отличие от психоаналитизма французов или метафизического сюрреализма Луиса Бунюэля и Сальвадора Дали в их совместном шедевре немого кино, «Андалузском псе», — для него было характерно мифологическое сознание. Сам автор определил жанр «Теней забытых предков» как коллаж. Но ни техника коллажа, ни поп-арт как

---

[1] Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 322.
[2] Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти томах, т.3. М., 1964, с. 20—70.
[3] Эйзенштейн С. Там же, т. 2, с. 248—249.
[4] Mukařovský Jan. O estetyce filmu. Res facta. Teksty o muzyce współczesney. T.3, Warszawa, 1969, s. 144.

стиль авангардного искусства не могут объяснить природу творчества Параджанова. В его фильмах присутствует необычайное совмещение разных времен реальности. «Оркестровка» атрибутов времени в каждом случае особая, осуществленная с разной степенью условности. Однако главным при восприятии такого рода коллажей становится поиск глубинной функциональности, воздействующий на общую целостность композиции.

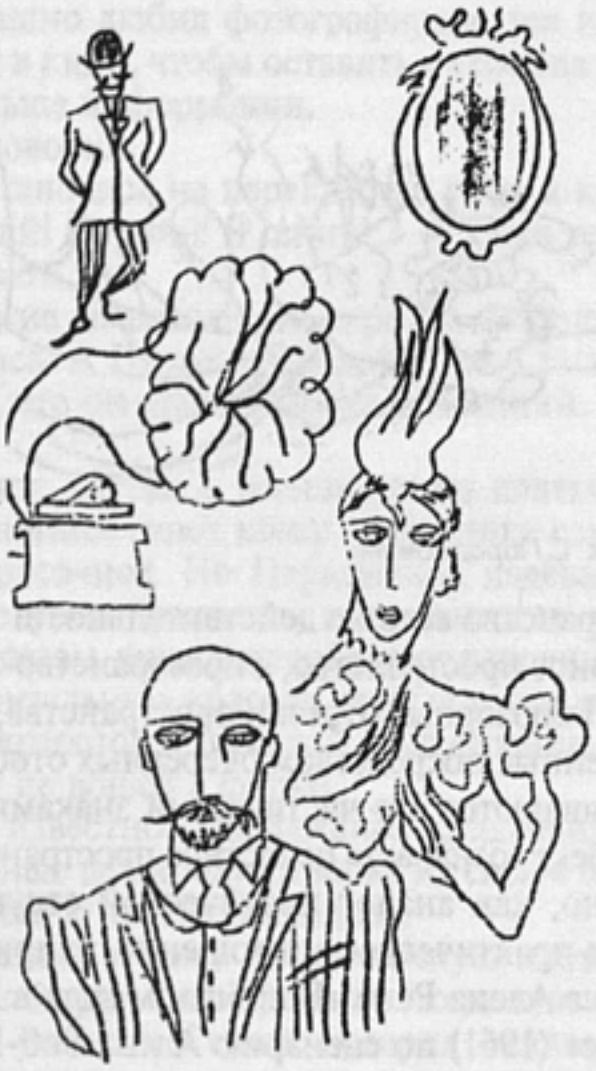


Рисунок С.Параджанова

Особенности подсознательного мира параджановского творчества — в развитой системе мифологического мышления, причем архетипического мышления, а не конкретно национального. В параджановских коллажах ценность определяется не качеством материала, а передаваемой информацией. К примеру, возможна такая мифологизация предметной символики в фильмах Параджанова: часы — течение жизни, кукла — детство или прародина человека, зеркало — самоанализ или интроспекция, сундук — биографический опыт. Старые реликвии обладают тем большей значимостью, чем условней их знаковая природа. Мифологическое мышление режиссера обусловливает устойчивость знаковых символов и языковой сферы в целом. В этом плане примечательно отсутствие резких стилевых перепадов между его фильмами, даже наиболее отдаленными друг от друга по времени создания: «Цвет граната» и «Легенда о Сурамской крепости».

Параджановская мифология, подобно любой мифологии в ее классическом понимании, представляет собой сложную многоуровневую систему. Реальность и вымысел, стихийность и упорядоченность, смысл и абсурд, время и человек, природа и космос находятся в абсолютном равновесии. Они обладают взаимным притяжением и не разделяются на полярные противоположности, на общее и частное, становясь тем самым разными сторонами одного образа. Образ существует в различных ипостасях, причем как в предметных, зримых, так и воображаемых, подсознательных. Образ в мифологии существует в свободном парении, он не укладывается в строгий событийный ряд, построенный по известной триаде: «завязка — кульминация — развязка». Развитие идет как бы по спирали, ибо, меняя ипостась, оно сохраняет корневые лейттематические свойства, свою память, свой генетический код. Логика преобразования «явления» во времени предполагает не столько его качественную трансформацию, сколько варьирование. Эти факторы придают мифу имманентный масштаб, особое измерение смысловых функций.

Мифологическое повествование особенно ярко выражено в таком фильме Параджанова, как «Цвет граната».

Этнология XX века исследует связь мифологии и музыки через анализ «ментальных структур», то есть глубинных структур сознания. По Клоду Леви-Строссу, время протекания мифологического или музыкального произведения и время его восприятия разнятся. Французский структуролог определяет время восприятия как «континуум внутреннего порядка». Это физиологическое время слушателя, «уничтожающее» континуум культурно-исторического мифа. В частности, Леви-Стросс пишет следующее: «Мифология особенно затрагивает психофизиологические аспекты — самой длиной повествования, повторением тем, другими формами повторов и параллелизмов, которые для своего правильного восприятия требуют, чтобы сознание слушателя, если можно так выра-

зиться, покрывало поле повествования вдоль и поперек, по мере того, как оно разворачивается перед ним. То же самое можно сказать и о музыке»[5].

Леви-Стросс, ставя музыку в привилегированное положение и называя «высшей тайной науки о человеке», постоянно подчеркивает метафоризм ее языка. Миф так же, как и музыка, «оперирует сознательными аппроксимациями (то есть приближенными выражениями. — *С.С.*) истин» и отражает национальное отношение человека к действительности.

Все временны́е искусства свой ментальный строй раскрывают в процессе восприятия — слушания или ви́дения. И если в кинопроизведении более важен не конкретный, иллюстрирующий повествование зрительный ряд, а другая по направленности визуализация — зрение, обращенное внутрь, то зритель способен воспринять глубину ментальных структур, как и эзотеризм художественной процессуальности в целом, то есть способен увидеть то, что находится за пределами механического созерцания кино-визии.

Подчеркнуто этнографический характер фильмов Сергея Параджанова располагает к поиску архетипов, архаичных праэлементов. Для него спонтанный мифологизм «pensée sauvage» (термин Леви-Стросса) — не абстракция художественного вымысла, а присутствующая в современности реальность.

В своеобразной системе параджановского мышления сложный характер логических связей мифологического повествования отражает музыкальное начало, определяющее и композиционное пространство фильма. Музыка в фильмах Параджанова играет субстанциональную роль как на семантическом уровне, так и на синтаксическом.

Теория музыки тщательно разработана, поэтому ее терминологический аппарат используется и в других искусствах, в том числе и в кинематографе.

Ингмар Бергман сказал: «Кинематограф в основном — ритм, вдох и выдох в беспрерывной последовательности». В отличие от музыки, где ритмическая пульсация, улавливаемая слухом, формирует эмоциональный образ, изобразительный ряд фильма зримо подчеркивает ее посредством частоты кадров или их намеренной медлительности, растянутости. Здесь, как и в музыке, естественны темпо-ритмические сдвиги: остановка камеры, замедления и ускорения, плавность и дискретность, крупные и мелкие длительности, то есть временны́е протяженности, чередующиеся по горизонтали и в их наложении по вертикали.

Проявление статических и динамических свойств движения в музыке и кинематографе имеет, разумеется, больше различий, чем общностей, так как динамика для музыки является приоритетным фактором. Кино в данном случае предлагает свои закономерности, исходящие из самой природы его средств выражения. К примеру, кинокамера не только фиксирует движение, но и сама находится в движении. Чисто технический прием, осуществляемый благодаря ви́дению режиссера и оператора, определяет и стилистику самого фильма.

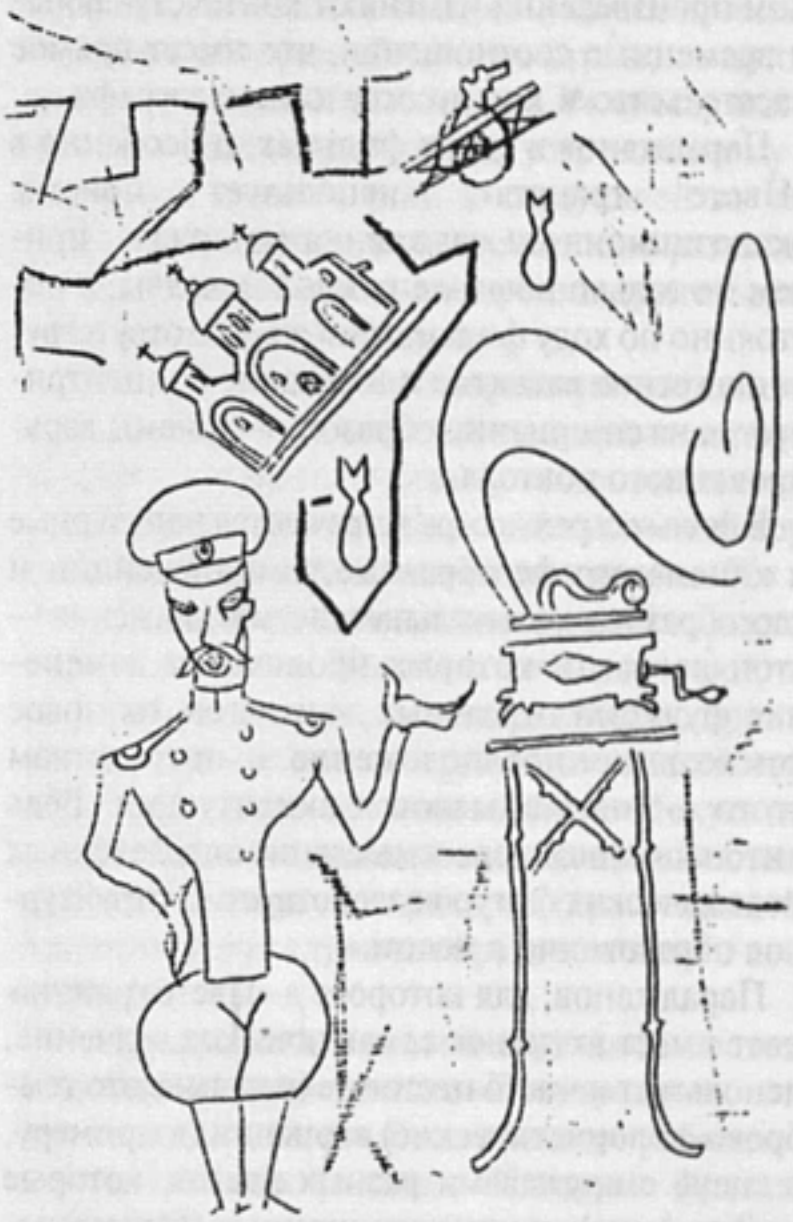


Рисунок С.Параджанова

Варьирование, лежащее в основе многих ис-

[5] Lévi-Strauss Claude. Mythologiques I. Le cru et le cuit. Paris, 1964. Цит. по русскому переводу в кн.: Семиотика и искусствометрия. М., 1972, с. 28.

кусств, в музыке приобретает универсальный характер. Во-первых, оно мыслится как философская категория развития-протекания и обеспечивает диалектику любого процесса, который в музыке постоянен, — его скрывает и пространство между звуками. Во-вторых, варьирование в музыке подразумевает вариантность всевозможных деталей звуковых структур на уровне высотности, ритмики, гармонии, фактуры, оркестровки. И преобразование, видоизменение, и всякое повторение в музыкальном произведении изменяют контекстуальные и временные соотношения, что имеет прямое касательство и к искусству кинематографа.

Параджанов в своих фильмах, и особенно в «Цвете граната», использует приемы экспозиционного изложения материала, причем не только в начале каждой новеллы, а постоянно по ходу фильма; там же, где отсутствует сюжетное развитие и внимание концентрируется на созерцании образов, — приемы варьированного повтора.

В фильмах режиссера встречаются популярные в кинематографе образные реминисценции и своеобразные музыкальные ritenuto движения — стоп-кадры, в которых происходит изменение функций отдельных элементов, их новое композиционное положение и посредством этого — иная смысловая акцентуация. Ведь интонационное переосмысление определенных мелодических фигур воздействует на структурное образование в целом.

Параджанов, для которого в «Цвете граната» цвет имеет активное семантическое значение, использует и чисто цветовые (в музыке это темброво-колористические) вариации (к примеру, в сцене с кружевами разных цветов, которые плетет Анна), и композиционные (варьирование той же мизансцены), и орнаментальные (вращение куклы-маятника), и предметно-знаковые (Поэт аллегорически, через символически значащие предметы, говорит о своей любви к Анне). Единственно, что здесь является семантически неизменным, это музыка, как натуральная — настройка кяманчи, так и абстрактно-современная с подчеркнуто интервальной диссонантностью, пуантилистическая по стилю.

Функции музыки здесь уподоблены органному пункту. Она выполняет роль басовой поддержки, позволяя остальным «голосам» свободно варьироваться. Как музыкальный прием это напоминает полифонические вариации basso ostinato.

Поразительной параджановской изобретательности варьирования может позавидовать любой композитор, сочиняющий вариации на собственные заданные темы. И как композитор, режиссер особенно тщательно подходит к вопросу фактуры, которая в музыке является материальным воплощением звучащей материи. Характер соотношения и функции всех слоев музыкальной ткани произведения обусловливают тип фактуры: полифонической при равнодействии всех голосов, гармонической при ведущем значении одного-двух голосов и мелодической, совмещающей оба эти типа, то есть когда мелодическую самостоятельность обретает каждый из голосов.

Методологический подход Параджанова к фактурности аналогичен описанному музыкальному. Компоновка кадров в его фильмах может быть проанализирована через призму музыкальной фактуры. В экспозиционных эпизодах Параджанов предпочитает использовать тип мелодической фактуры, позволяющей индивидуализировать отдельные линии образных или предметных рядов, переключая внимание зрителя с одной на другую. «Перескоки», фиксация зрения на разных объектах естественны для кинематографа и не выглядят столь резким приемом развития материала, как в музыке. Полифонический и гармонический типы фактуры, используемые для развития или разработки материала, являются более излюбленными для Параджанова. Полифоническому типу фактуры в его фильмах, как правило, не присуще обилие голосов (правда, есть и исключения, например, эпизод «Царские игры» в «Цвете граната» и близкий ему по решению эпизод «Царь и народные игрища» в фильме «Легенда о Сурамской крепости»), что позволяет предельно подчеркнуть каждую фактурную линию, ее самостоятельное поведение и функциональную независимость. Таких эпизодов множество. Обычно они даются крупным планом. Один из них — трехголосная инвенция — заключительный эпизод «Смерть Поэта». Спокойный, мудрый в своем решении Саят-Нова, агонизирующие жертвенные петухи и неподвижная земля, от которой камера постепенно удаляется. Так что зритель как бы присутствует при вознесении бессмертной души Поэта.

Гармоническому типу фактуры, напротив, присуща развитая многоголосность, а иногда и сверхмногоголосие. Режиссер эффективно использует такой тип фактуры в кульминациях (к примеру, похороны католикоса в церкви с аллегорически трактуемым овечьим стадом) или эпизодах, имеющих драматургически поворотное значение. В этих случаях гармоническая фактура приобретает скорее аккордовый склад изложения: Как напряженно длящийся аккорд звучат в фильме сцены с ламой. Сверхмногоголосная структура этого аккорда выражена в вертикальном (изобразительный ряд выстроен именно вертикально, он словно пространственно сжат) наложении различных фигур. Эта многофигурная, многоэтажная, многоголосная композиция относится к числу специфически параджановских стоп-кадров. Отсюда уже рукой подать до его коллажей, создаваемых с середины 70-х годов и до конца жизни. А истоки самобытной параджановской эстетики коллажа (совмещение несовместимого) — вот в таких статичных многофигурных кадрах, кадрах-фотографиях, кадрах-аккордах. При этом параджановский аккорд — это не классический аккорд, расположенный по терциям, а, скорее, cluster, распространенный в музыке XX века.

В гармоническом типе фактуры аккорд имеет аккомпанирующее значение. В «Цвете граната» под аккордом понимается многофигурное образование. Типичной иллюстрацией к сказанному могут служить сцены из монастырской жизни, где четко распределены мелодически солирующая (Поэт) и гармонически аккомпанирующая (монахи, прихожане церкви) функции. Разделение этих функций Параджанов подчеркивает разницей их пластического движения: солирующий голос пластически более интонационно разнообразен, подвижен, аккомпанирующие голоса выполняют ритмически однотипное монотонное движение.

По аналогии с музыкой фактурное развитие в «Цвете граната» пребывает в постоянной неустойчивости, то есть режиссер использует фактуру как одно из средств динамизации формы. Разумеется, не в одном чередовании фактур сокрыт смысл динамизации, тем более что кроме чередования-сопоставления разных фактур в фильме используется прием перетекания элементов одной фактуры в другую. Но внутри даже картинно оформленного кадра Параджанов различными методами варьирования, ротации, изменения контекстуальной семантики составляющих кадр единиц и их эпизодического, как бы акцентного, выделения стремится к преодолению внешне выраженной статичности. («Легенда о Сурамской крепости» тоже богата такой статикой, к примеру, эпизод «Сон и предчувствие смерти», где внешняя статика преодолена внутренней динамикой.)

В современную музыку медитативного направления вошли терминологические понятия типа «динамическая статика», «динамическое стояние», которые абсолютно отражают принципы параджановского метода. Режиссер склонен не к показу-действию, устремленному к сюжетной кульминации и следующей за ней развязке, а к длительным стояниям-размышлениям, проникающим в глубины зрительского сознания и подсознания.

Динамическая статика порождена восточным мировосприятием времени-пространства, восточной созерцательностью, сопровождаемой отрешенностью от социальной суеты и погруженностью в абстрактное размышление. Но за внешним покоем кроется интенсивность постоянного течения. Подобно течению реки, за внешней непрерывной повторяемостью происходят неприметные, но в результате воздействующие на общее течение сдвиги. Искусство средневековой книжной миниатюры Востока или орнаментальных хачкаров (крест-камней) Армении могут служить образцами такого восприятия.

У Параджанова пиковой вершиной восточного мировосприятия стал «Цвет граната», хотя оно сказывалось и в более ранних работах, в документальных фильмах «Киевские фрески» и «Акоп Овнатанян», в художественном «Тени забытых предков», где режиссер привносит в поэтическую новеллу-притчу черты старовосточной статики, тонко сочетающейся с обрядовостью и своеобразным язычеством этого фильма. В сюжетном отношении «Тени забытых предков» — фильм достаточно активный. Но автор, кажется, все время сознательно тормозит действие, останавливает движение, полет, взмах, чтобы увидеть их сущность. После этой картины стала закономерной стилистика «Цвета граната», когда активизация восточного мышления уже была обусловлена конкретным — национально-армянским — материалом.

Наконец, еще об одной закономерности, сближающей музыку и кино. Речь идет о тембровой колористике. Фонограммы фильмов Параджанова позволяют судить о их тембровой драматургии. Природные звуки, сопрягаясь с музыкальными, чистое пение с разноязычным, разнодиалектным, разнораспевным говором и неартикулируемыми возгласами, криком животных и птиц, различными конкретными шумами окружающей природы либо вызванными механическими действиями, создают удивительно дифференцированную фоническую партитуру. Особое значение приобретают и натуральные звуки народных инструментов: в «Цвете граната» — лейтмотив кяманчи, в «Легенде о Сурамской крепости» — дхола и тимплипито. При этом режиссер по-музыкальному чутко подчеркивает значение паузы, тишины, молчания — в музыке также, наряду с краткими паузами, используются долгие luft и tacet.

Одновременно с таким отношением к фонизму как специфически звучащей структуре Параджанов подходит к явлению тембровости в его традиционном, красочном значении. Импрессионистские парные понятия «звук—цвет», «тембр—краска» реализуются Параджановым согласно его индивидуальным представлениям — насколько индивидуален внутренний слух человека. Этот особый процесс взаимодействия разных органов чувств, в итоге порождающих новую способность восприятия, психология определяет как синестезию. Одной из ее своеобразных форм — визуализация слышимого — является цветной слух. Как известно, цветным тональным слухом обладали Римский-Корсаков, Скрябин, отчасти Шёнберг, Мессиан. Ученик последнего, Янис Ксенакис, в пространственном единстве объединил движение звука, цвета и архитектурных форм.

Сергею Параджанову, думается, как и другим кинорежиссерам (к примеру, Микеланджело Антониони), также был присущ цветной слух. Он воспринимал цвет темброво и тонально, поэтому его «озвучивание» происходило не спонтанно, а по определенной логике. Другое дело, что колористическое воображение режиссера питалось и армянской книжной миниатюрой Высокого средневековья (X — XVI века), и цветовыми ландшафтами Армении («Цвет граната»), Украины («Тени забытых предков»), Грузии («Легенда о Сурамской крепости»), Азербайджана («Ашик-Кериб»)...

Дополнительной аргументацией феноменологического анализа музыки в структуре кино нового типа могут стать и фильмы Андрея Тарковского. В одном из самых музыкальных фильмов режиссера «Ностальгия» сюжетные и структурные особенности сценария, развивающегося не целеустремленно, с динамическими волнами, а медленно (музыкально я определила бы это, как moderato cantabile), пространно, с долгими остановками (то есть ферматами), возвратами, реминисценциями, варьированием — все это приближает изобразительное повествование к музыкальному.

Как и Параджанов, Тарковский исходил из разнообразных возможностей материализации звуковых представлений в зрительные. Фильм «Ностальгия» также можно себе представить в виде определенной партитурной записи, где зрительный ряд обладает свойствами сложения и развития музыкальной фактуры. Эта «партитура» музыкальна по причине соблюдения ритмической пунктуации, то есть соотношения ритмических единиц в их длительностях как по горизонтали, так и по вертикали. Кроме того, как и Параджанов, Тарковский средствами фактурного разнообразия динамизирует внешнюю статику фильма. Присущая ему тягучая медлительность, растянутость, намеренная плавность сценических переходов создают характерный стиль кинематографического повествования. Отдельные сцены, выходящие из этой стилистики, лишь подчеркивают ее основные особенности.

В связи с этим еле заметное движение камеры по окружающему предметному миру объединяет реальную и quazi-реальную, мистическую образность. Например, сон писателя Горчакова и следующий за ним эпизод в доме архивариуса Доменико. Медленные, восходящие и гаснущие световые переливы, их вибрация (в музыке это альтация звуков, хроматические подъемы и спады) или же чередующиеся сопоставления одинарных (как бы солирующих, одноголосных) и двойных (двухголосных) планов изобразительно выражены в различным образом варьированных зеркальных отражениях. Идея зеркала, как известно, является одной из сквозных в творчестве Тарковского начиная с «Иванова детства». В «Ностальгии» же зеркальное отражение, символизирующее дуализм души, раздвоение сознания, органично входит в общий контекст бинарных съемочных планов.

Тарковский использует как полифонический, так и аккордово-гармонический типы фактур. Причем полифонический тип фактуры у него достаточно разнообразен: здесь встречаются контрапункты и каноны, основанные на имитации (например, сцена с зеркальными отражениями), а также контрапункт, сопоставляющий контрастные слои, которые режиссер выделяет разнонаправленностью движения составляющих элементов либо же другого рода параллелизмом — сочетанием статичных и мобильных по внутреннему движению элементов.

Такой контрапункт используется в драматургически активных эпизодах фильма, в том числе и одном из кульминационных: в эпизоде самосожжения Доменико на площади Рима.

Большое значение в «Ностальгии» приобретают аккордовые стояния, то есть длительное выдерживание какого-то одного сценического плана, подвергающегося медленной динамизации посредством приближения или, наоборот, отдаления камеры. Своеобразную аккордовую «педаль» мы слышим и в знаменитой, ключевой по смыслу, сцене испытания-поединка писателя с зажженной свечой, постоянно гаснущей, и в самом финале фильма, когда также долго выдерживается один план, вновь бинарный, — это «коллаж» итальянского собора и русской избы, на фоне которых в центре кадра находится главный герой фильма. Выдержанную «педаль» здесь подчеркивает не только быстрое движение камеры, отдаляющее зрителя от картинного пейзажа, но и застилающий его снегопад.

Андрей Тарковский не избегает непосредственного контакта изобразительного ряда со звучащей музыкой. Однако, в отличие от Параджанова, он часто использует шедевры музыкального классического наследия. Здесь, к примеру, звучат финал Девятой симфонии Бетховена, Lacrimosa из Реквиема Моцарта. Роль самоценности классической музыки в фильмах Тарковского аналогична самоценности фольклорной и ритуально-духовной музыки в фильмах Параджанова. В музыке, испытанной временем, оба мастера видят источник дополнительного художественного воздействия, способного увести зрителя от чисто визуального ряда в глубь ментально-психических переживаний.

Музыка и кино — искусства, которые на протяжении столетия продемонстрировали разнообразные скрещения на семиотическом и

Рисунок С.Параджанова

феноменологическом уровнях. Взаимопроникновение этих искусств породило новую субстанциональную форму их существования. Параджанов в своих фильмах открыл новый феномен изобразительности звучащей музыки и выразительности безмолвного кино.

Безусловно, перетекание одного искусства в другое «не ущемляет» саму природу этих искусств, иначе говоря, кино не перестает быть кино, а музыка — музыкой. Но перетекание обогащает каждое искусство, ибо возрастает степень возможных ассоциативных связей. Такого рода кинематограф апеллирует к интеллектуальным, чувственным, подсознательным импульсам воспринимающего, оно формирует новый тип кинозрителя.

Сергей Параджанов вошел в историю кино как реформатор его языка. Преодолевая литературную повествовательность, он привнес в свои фильмы поэтику живописи, музыки, хореографической и пантомимической пластики, тем самым обогащая кинематограф новыми закономерностями синтеза искусств.

ДИНА РУБИНА

Камера наезжает!

ПОВЕСТЬ

Дина Рубина

Пятнадцать лет назад я написал в журнал «Литературная учеба» что-то вроде напутствия молоденькому автору — учительнице музыки из Ташкента.
Я счастлив, что теперь судьба подвигает меня представить читателям повесть этого автора, теперь уже далеко отъехавшего и от Ташкента, и от Москвы, и еще дальше отошедшего от начальных литературных опытов.
Теперь перед нами классный профессионал. Как классный профессионал Дина Рубина не боится «раскрыть прием». Она не «изображает» героев, подсмотренных в жизни, — она героев «мастерит», собирает из «мусорной мелочишки». И при этом рассказывает, как это делается. «Из одной-двух черточек лепится фигура» (все лишнее — долой); затем «одной-двумя характерными фразочками в нее вдыхается жизнь».
Этот фокус воспроизводится в повести много раз, но, как настоящий фокусник, Дина Рубина «конечно же, не открывает публике последнего и главного секрета». После такого автокомментария читатель только и думает об этом утаенном, последнем, главном секрете.
Думает — вместе с автором. Потому что для автора — при всей откровенности, за которой прячется то ли лукавство, то ли страх божий, — для автора этот последний секрет — тоже тайна. Какой-то «вексель» предъявлен сочинителю и фокуснику, а какой и за что — темно. «И некуда деться, — пишет Рубина, — я обязана сполна уплатить по ведомости, спущенной мне сверху, даже если невдомек мне, за что плачу...».
В старые добрые времена, то есть во времена социалистического реализма и нормативной эстетики, ведомость была бы весьма «ведома»: каждое лыко стояло бы отдельной строкой.
Режиссер, он же Творец, он же Соавтор, грабанувший у Автора полгонорара, — взбалмошное, невоспитанное, детски наивное существо.
Второй Режиссер — лентяй, так и не удосужившийся прочесть сценарий.

Художник фильма — тоже лентяй, участвующий в работе, только если он не настолько пьян, чтобы валяться в номере гостиницы.
Редактор фильма — старая хитрая грымза, изгадившая сценарий своими замечаниями.
Прибывшая из столичного «бомонда» укладчица, то есть сочинительница реплик, — развратная баба, которая «всем дает».
Один из тех, кому она «дает», — оператор фильма, — щеголяет в майке с английской надписью: «Я устала от мужчин»...
Кинопаноптикум. Еще один автопортрет кино, «облитый горечью и злостью», а точнее сказать, желчью и ядом? В том же духе, в каком описывали этот отхожий промысел лихие литераторы от Аксенова до Конецкого? А безжалостные киномастера вроде Губенко и Панфилова делали «кино про кино» в расчете на гомерический хохот зала? Прибавьте сюда еще и то, что у Дины Рубиной этот сатирикон окрашен в национальные тона; что изгадивший сценарий редактор говорит со сценаристом «как еврей с евреем», а мельтешащая, беспардонная «огонь-баба» есть не кто иной, как первая узбекская женщина-режиссер (впрочем, она татарка — подрезается и этот побег); в довершение всего в маленькой гостинице, где остановилась киногруппа, бесчинствуют постояльцы-негры. Картинка... Сюжет, достойный кисти Щедрина.
А теперь о том главном секрете, который тут «не раскрывается», но который обеспечивает странный, пронзительный, глубинный эффект художественного воздействия повести: от текста веет... ностальгией.
Можно даже нащупать и продемонстрировать, как на крайнем острие издевки эта проза взлетает в поэзию. Самый ничтожный монстр в зверинце — какой-то затрапезный художник, эдакий провинциальный бухгалтер в обтрепанных штанах, «вот этот самый отвратный», фиксирует рассказчица и незаметно выдыхает: «...Это... мой будущий муж». Знаете, этот выворот смысла отнюдь не кажется фокусом. Сложнейшая система кривых зеркал так виртуозно выверена Диной Рубиной, что вы ощущаете в целом картину едва ли не патетическую. И видя, как московские выпивохи, валяя дурака, варганят «узбекскую ленту», а ташкентские выпивохи, включаясь в это дело, делают свою игру (играют предложенные им роли — в фильме и около фильма), — в результате этого шутовства вы ощущаете: рождается кино, причем кино узбекское, которого раньше никогда не было, а теперь оно есть. Сквозь ржавые краны вгиковского ремесла бьет ключевая вода... нет, крутой кипяток, серный раствор первозданного темперамента. И когда «бой-баба», «огонь-девка», самозабвенная грубиянка, вздев к небу тонкие руки и запрокинув голову, кричит: «Мо-торр!» — все перестает существовать и для нее и для вас: пьянка, дурь, идиотство, притворство, хамство — только этот огонь, этот самозабвенный крик, звучащий как заклинание, как вопль победы, как визг Наташи Ростовой.
Конечно, я субъективен, но из этого пересверка шутих и лопанья пузырей, из этого дыма и газа непостижимым образом встает пронзительный силуэт Динары Асановой, и повесть, напитанная желчью, воспринимается как гимн.
Пока «камера наезжает», в объективе монстры, в наушниках пьяные рожи и нечленораздельные хрипы, в воздухе — вонь животного существования.
Но камера отъезжает.
Далеко отъезжает камера Дины Рубиной.
На край Иудейской пустыни.
Оттуда не видишь ни мельтешни марионеток, ни идиотских надписей на майках. Не слышишь косноязычия пастушонка, которого привезли из кишлака в музшколу, не чуешь глубокомысленной неразрешимости вопроса о том, за каким чертом соединять монотонность рубаба с музыкой лазурного Средиземноморья (вариант: сумрачной Германии). Потому что уже соединилось. И плоды предстоит вкусить.

Отшатываясь, Дина Рубина замыкает созданный ею загадочный и безумный мир фигурой почти эмблематической: там маячит «лагерный охранник с мутными испитыми глазками, в толстых ватных штанах, пропахших табаком и дезинфекцией вокзальных туалетов».
Далеко от этого кошмара выстроен новый дом Дины Рубиной: в этот дом тащит на горбу новую стиральную машину маленький грузчик-палестинец.
Дезинфекцией сибирских туалетов от него не пахнет.
Разумеется, это у меня чисто личная ассоциация, но хотелось бы, чтобы жилистый палестинец не встал возле камеры вместо родимого охранника.
Жуткое видение. Наедет — не отъедешь.

Л.Аннинский

Своего ангела-хранителя я представляю в образе лагерного охранника — плешивого, с мутными испитыми глазками, в толстых ватных штанах, пропахших табаком и дезинфекцией вокзальных туалетов.

Мой ангел-хранитель охраняет меня без особого рвения. По должности, согласно инструкции...

Признаться, не так много со мной возни у этой конвойной хари. Но при попытке к бегству из зоны, именуемой «жизнью», мой ангел-хранитель хватает меня за шиворот и тащит по жизненному этапу, выкручивая руки и давая пинков. И это лучшее, что он может сделать.

Придя в себя, я обнаруживаю, как правило, что пейзаж вокруг прекрасен, что мне еще нет двадцати, двадцати шести, тридцати и так далее.

Вот и сейчас я гляжу из своего окна на склон Масличной горы, неровно поросший очень старым садом и похожий на свалявшийся бок овцы, и думаю о том, что мне еще нет сорока, и жизнь бесконечна...

А сейчас я расскажу, как озвучивают фильм.

Несколько кадров отснятого материала склеивают в кольцо и пускают на рабочий экран.

В небольшой студии сидят: Режиссер, он же Творец, он же Соавтор;

укладчица со студии Горького, приглашенная для немыслимого дела — при живом авторе сценария сочинять диалоги под немую артикуляцию актеров, не учивших ролей и потому на съемках моловших галиматью;

второй режиссер фильма — милейший человек, так и не удосужившийся прочесть сценарий, както руки не дошли;

оператор в белой майке с надписью на груди по-английски: «Я устала от мужчин»;

художник фильма, если он не настолько пьян, чтобы валяться в номере гостиницы;

редактор фильма, в свое время уже изгадивший сценарий, а сейчас вставляющий идиотские замечания;

монтажер, пара славиков-ассистентов неопределенных занятий, крутившихся на съемках под ногами;

приблудный столичный актер, нагрянувший в провинцию — намолотить сотен пять;

прочие случайные лица...

Позади всех, бессловесный и подавленный, сидит автор сценария, написанного им по некогда написанной им же повести.

Он уже не пытается олицетворить физиономию на экране с образом героя его произведения и только беззвучно твердит себе, что он не автор, а дерьмо собачье, тряпка, о которую все вытирают ноги, и что пора встать наконец и объявить, что он — он, Автор! — запрещает фильм своим Авторским Правом. И посмотреть — как запляшет вся эта камарилья...

Но автор не встает и ничего не объявляет, потому что уже вступил в жилищный кооператив и через месяц должен вносить пай за трехкомнатную квартиру...

Так вот, не знаю — почему, но лучше всего на беззвучную артикуляцию автора ложится русский мат. Любое матерное ругательство, как влитое, укладывается в немое движение губ.

Это проверено практикой.

Вам подтвердит это любой знакомый киноактер.

Боюсь, читатель решит, что я пишу юмористический рассказ. А между тем я давно уже не способна на то веселое напряжение души, которое и есть чувство юмора и напоминает усилия гребца, идущего в канаке вверх по реке... В последние годы я все чаще отдаюсь течению жизни, я сушу весла и просто глазею по сторонам. Там, на берегах этой речки, все еще немало любопытного.

Журнальный вариант. Печатается с сокращениями.

Собственно, для того, чтобы рассказать, как озвучивают фильм, я должна рассказать сначала, как его снимают и даже — как пишут сценарий. Не потому, что это интересно или необходимо знать, а потому, что одно влечет за собой другое.

Пожалуй даже, я расскажу вообще все с самого начала.

У меня когда-то был приятель, милый порывистый мальчик: он сочинял песни и исполнял их под гитару затаенно-мужественным баритоном.

Он и сейчас жив-здоров, но сейчас он адвокат, а это, согласитесь, уже совсем другой образ.

Кроме того, он уехал в другую страну.

Вообще-то я тоже уехала в другую страну.

Откровенно говоря, мы с ним опять живем в одной стране, но это уже другая страна и другая жизнь. И он адвокат, солидный человек, чего, собственно, и добивалась его мама.

А тогда, лет пятнадцать назад, она добилась, чтобы сын поступил на юридический. Невероятно одаренный мальчик, он поступил, чтоб она отстала, но продолжал сочинять стихи, писать на них музыку и исполнять эти песни под гитару на разных слетах и фестивалях в горах Чимгана. Все помнят это обаятельное время: возьмемся за руки друзья.

Я так подробно рассказываю, чтобы объяснить — что это был за мальчик, хотя в конечном итоге его мама оказалась права.

Короче, когда он как-то незаметно защитил диплом юриста, продолжая петь, искриться и шумно дышать наполненными горным озоном легкими, тут-то и выяснилось, что распределили его в одно из районных отделений милиции города Ташкента — в криминальном отношении не самого благополучного города на свете.

Тепло в Ташкенте, очень теплый климат. С февраля к нам сползалась уголовная шпана со всей простертой в холодах страны.

Так вот — Саша... Да, его звали Саша, впрочем, это не важно. С возрастом я устаю придумывать даже имена.

Он очнулся от песен следователем по уголовным делам отделения милиции, скажем, Кировского района города Ташкента: ночные дежурства с выездами на место происшествия, выстрелы, кровь на стенах, допросы, свидетельские показания, скоросшиватели, вещественные доказательства, опознания личности убитой... — месяца на два он вовсе пропал из моей жизни.

Когда же появился вновь, я обнаружила гибрид бардовской песни с уголовной феней. В своем следовательском кейсе он таскал подсудимым в тюрягу «Беломор».

Как всякий артистически одаренный человек, он был отчаянным брехуном. Загадочный, зазывно-отталкивающий мир открывался в его историях: тюремная параша, увитая волшебным плющом романтики. Какие типы, какие поразительные детали!

Разумеется, я написала про все это повесть — не могу не взять, когда плохо лежит. Правда, перед тем как схапать, я поинтересовалась, намерен ли он сам писать. «Забирай, — разрешил он великодушно, — когда я еще соберусь!». (И в самом деле — не собрался никогда.)

Несколько раз я ездила с ним в тюрьму на допросы — нюхнуть реалий. Кажется, он оформлял эти экскурсии как очные ставки.

Короче, я написала повесть. Она получилась плохой, как это всегда у меня бывает, когда написанное не имеет к моей шкуре никакого отношения, но, что называется, свежей. Друзья читали и говорили — не фонтан, но очень свежо!

В повести действовал следователь Саша (я и тогда поленилась придумать имя), порывистый мальчик с интеллигентной растерянной улыбкой; его друг и сослуживец, загнанный в любовный треугольник; еврейская мама распалась на бабушку и дедушку, папу я ликвидировала. Ну, а далее по маршруту со всеми остановками: любовь, смерть друга, забавные и острые диалоги с уголовниками, инфаркт дела... Словом, свежо...

Повесть была напечатана в популярном московском журнале, предварительно пройдя санобработку у двух редакторов, что не прибавило ей художественных достоинств, наоборот — придало необратимо послетифозный вид.

В те годы нельзя было писать о наркоманах, венерических заболеваниях, проституции, взятках, о мордобоях в милиции, о чем-то еще, не помню, что поначалу в повести было, а потом сплыло, ибо мое авторское легкомыслие в ту пору могло соперничать лишь с авторским же апломбом.

Нельзя было почему-то указывать местоположение тюрем, чины, в которых пребывали герои, и много чего еще — для этого по редакции слонялась специальная «проверяльщица», так называлась эта должность, — тихая старуха-проверяльщица, которая стерегла мое появление в редакции, зазывала меня в уголок и говорила заботливым голосом:

— У НАС там накладка на шестьдесят четвертой странице... Там взяли фарцовщика с пакетиком анаши в носке на правой ноге. Это не пройдет...

— А на левой пройдет? — спрашивала я нервно.

— Ни на какой не пройдет, — добросовестно подумав, отвечала она и вдруг озарялась тихой вдохновенной улыбкой: — А знаете, не переписать ли НАМ этот эпизод вообще? Пусть он просто фарцует носками. Это пройдет.

...Словом, как раз тогда, когда повесть следовало отправить в корзину, она появилась на страницах журнала.

Недели через три мне позвонили.

— Лё-о, Анжелла Фаттахова, — проговорили в трубке домашним, на зевочке, голосом. — Мне запускаться надо, да... Аль-лё?

— Я вас слушаю.

— Я запускаюсь по плану... Роюсь в библиотеке, на студии... Ну и никто меня не удовлетворяет... — она говорила странно мельтешащим говорком, рассеянно — не то сейчас проснулась, не то, сидя в компании, отвлеклась на чью-то реплику. — Лё-у?

— Я вас слушаю, — повторила я, стараясь придать голосу фундаментальную внятность, как бы намагничивая ее внимание, выравнивая его вдоль хода беседы. Так крепкими тычками подправляют внимание пьяного при выяснении его домашнего адреса.

— Ну, ты ведь мои фильмы знаешь?

Я запнулась — и от панибратского «ты», неожиданно подтвердившего образ пьяного, вспоминающего свой адрес, и оттого, что впервые слышала это имя. Впрочем, я никогда не была своим человеком на «Узбекфильме».

— Смотрю, журнальчик на диване валяется, мой ассистент читал... И фотка удачная — что за краля, думаю... Мне ж запускаться надо по плану, понимаешь, а никто не удовлетворяет... Симпатично пишешь... Как-то... свежо... Поговорим, а?

— Анжелка? — задумчиво переспросил знакомый поэт-сценарист. — Ну, как тебе сказать... Она не бездарна, нет... Глупа, конечно, как Али-баба и сорок разбойников, но... знаешь, у нее есть такой прием: камера наезжает... Наезжает, наезжает, и — глаза героини крупным планом... медленно взбухает в слезинке горючая капля, выползает и криво бежит по монгольской скуле. Штука беспроигрышная в смысле воздействия на рядового зрителя, если умело наехать... Это все равно, что на сирот-дебилов просить: только последняя сука не подаст...

Он подозвал официантку и заказал еще пива...

Мы сидели на террасе недавно выстроенного кафе «Голубые купола». Это было странное сооружение, натужный плод современных архитектурных веяний с традиционно восточными элементами, например, резьбой по ганчу. Венчали здание несколько и вправду голубых куполов, глянцевито блестящих под солнцем.

Мы тянули пиво из кружек, сверху поглядывая на мелкий прямоугольный водоем, вымощенный голубой керамической плиткой. По углам водоема вяло плевались четыре фонтанчика.

Мой знакомый поэт писал сценарии мультфильмов по узбекским народным сказкам. Сказками, как известно, Восток исстари кишит, тут только успевай молотить. Он и молотил: даже будучи сильно пьющим человеком, мой знакомый так и не ухитрился ни разу пропиться до штанов. Окружающим это представлялось хоть и небольшим, хоть и бытовым, но все-таки чудом. Однако факт оставался фактом: человек пил на свои. То есть, в известном смысле, жил в соответствующем своему занятию сказочном пространстве...

— К тому же она — фигура номенклатурная, единственная женщина-режиссер-узбечка. Правда, она татарка... Ты, может, видела ее ленту «Можжевельник цветет в горах»?

— А он разве цветет? — неуверенно спросила я.

— А тебя это гребет? — уверенно спросил он. — Так вот, там часа полтора героиня мудохается по горам с каким-то пасечником. Пчелки, птички, собака вислоухая, цветочки раскрываются на замедленной съемке и прочий слюнявый бред... И камера наезжает, наезжает... Глаза героини крупным планом, выкатывается невинная подростковая слеза... Что ты думаешь — поощрительный приз на всесоюзном фестивале! Я ж тебе говорю: на сирот-дебилов только последняя сука не подаст...

Он заказал себе еще пива, и я, опасаясь, что минут через двадцать он станет совсем непригоден к разговору на практические темы, поспешила спросить о главном:

— А сколько платят за сценарий?

— Зависит от категории фильма. Штук шесть.

— Ско-олько?

— Да-да, — кивнул с выражением скромного удовольствия, — из всех искусств для нас важнейшим. Кстати, тебе известен контекст этой знаменитой ленинской директивы? «Поскольку мы народ по преимуществу неграмотный, из всех искусств...» и далее по тексту... Так что, дерзай. Заработа-

ешь, купишь квартиру, выберешься из своей собачьей конуры, пригласишь меня на новоселье и — чем черт не шутит — может, я и трахну тебя от щедрот душевных.

По этой фразе я поняла, что мой знакомый поэт изрядно уже набрался; обычно с женщинами он держался корректно и даже чопорно.

Консультацию по вопросам кинематографии можно было считать исчерпанной. Но в тот момент, когда я решила проститься, мой знакомый поэт-сценарист сказал:

— Да, вот еще: будь готова к тому, что Анжелка грабанет половину гонорара.

— В каком смысле? — удивилась я.

— В соавторы воткнется.

Тут я удивилась еще больше. И не то чтобы мне в то время совсем было мало лет, но специальность преподавателя музыки, полученная после окончания консерватории, в те годы еще оберегала мое литературное целомудрие.

— Глупости! — сказала я решительно. — Повесть написана и опубликована, сценарий я сбацаю в соответствии...

— Я от бабушки ушел, я от дедушки ушел... — забормотал мой знакомый, — и от тебя, лиса...

Он поднял на меня глаза, по цвету они удивительно сочетались с пивом в кружке. Ясно было, что он останется сидеть тут до закрытия.

Я преувеличенно-дружелюбно попрощалась. Я всегда преувеличенно-дружелюбно разговариваю с пьяными, тем самым предупреждая и заранее лишая основания классический вопрос русского поэта-пьяницы.

Впрочем, как и большинство русских поэтов-пьяниц, мой знакомый был евреем.

Сверяясь с записанным адресом, я поднялась в лифте на пятый этаж огромного узбекфильмовского дома и, побродив по опоясывающей его внешней галерее, отыскала нужную квартиру.

За дверью кричали. Надрывно, нагло и одновременно беспомощно.

— Совсем офуела, совсем?!! — орал молодой, срывающийся голос. — Сказал — поеду, значит, поеду!! Да пошла ты!!

Я еще раз сверила номер на двери с записанным на бумажке и поняла, что надо уходить. Представить себе в ближайшую неделю какой-то разговор об искусстве за этой дверью я не могла.

В эту самую минуту дверь изнутри рванули и — я успела отскочить в сторону: мимо меня, скалясь, пронесся молодой человек лет девятнадцати и побежал по галерее к лестнице, на ходу подпрыгивая и лягая стены, как на тренировках в студии каратэ.

— Маратик, Маратик!! Свола-ачь!! — крикнули из глубины квартиры. Откуда на галерею выскочила маленькая грациозная женщина в джинсах, из тех, кого называют «огонь-девка», годам, этак, к пятидесяти. Перегнувшись через перила, она крикнула во двор:

— Маратик, попробуй только взять машину, мало бился, сука?!

И вглядываясь в спину удаляющегося по двору молодого человека, сказала:

— А ты входи, входи... Чего ты такая... скованная?

Так началась эта киноэпопея...

Я и раньше подозревала, что в текущем кинематографе не боги горшки обжигают. Но чтоб настолько — не боги, и до такой степени — горшки?..

Раз в два-три дня я появлялась у Анжеллы «работать над сценарием». То есть я зачитывала ей то, что написала за это время. Из архива киностудии Анжелла приволокла два литературных сценария, по которым я должна была насобачиться в этом деле: «Али-баба и сорок разбойников» и «Хамза» — об основоположнике советской узбекской культуры Хамзе Хаким-заде Ниязи. Собственно, это был один длинный тягучий эпос, в котором фигурировали симпатичные, худые, честные бедняки; алчные жирные баи; жестокие разбойники; трепетные, как лань, девушки в паранджах и шальварах; а также ослы, скакуны, вязанки дров и полосатые узбекские халаты.

Песни были разные — впоследствии, в фильмах. В сценариях же тексты песен не указывались, писалось только в скобках: «Звучит волнующая мелодия» или «На фоне тревожной музыки». Если не ошибаюсь, главные роли в обоих фильмах играл один и тот же известный узбекский актер. Так что образы Али-бабы и основоположника узбекской советской культуры невольно слились у меня в немолодого одутловатого выпивоху в лаковых туфлях.

Анжелла оказалась человеком в высшей степени прямым, то есть принадлежала к тому именно типу людей, который я ненавижу всеми силами души.

Был у нее один тяжелейший порок, за который, по моему выстраданному убеждению, следует удалять особь из общества, как овцу выбраковывают из стада: она говорила то, что думала, причем без малейшей разделительной паузы между двумя этими, столь разными, функциями мозга.

Сказанув, обычно приходила от произнесенного в восторг и изумление.

В этой огромной пятикомнатной квартире они жили втроем.

И если мать с сыном связывали на редкость тугие, перекрученные, намертво завязанные узлами колючей проволоки отношения, то отец, на взгляд постороннего, казался настолько случайным человеком в доме, что впервые попавшие сюда люди принимали его за такого же гостя.

Сейчас, как ни силюсь, не могу припомнить — был ли в этих хоромах у него угол. Между тем прекрасно помню «кабинет» Анжеллы, комнату Маратика, всю обклеенную фотообоями: джунгли, обезьяны, застывшие на пальмах с кокосовым орехом в лапах, серебряные водопады, оцепеневшие на стенах. Поверх этого африканского великолепия наклеены были метровые фотографии каких-то знаменитых каратистов, схваченных фотокамерой в мгновение прыжка, с летящей железномускульной ногой, рассекающей воздух, как весло — воду.

А вот комнату Мирзы, Мирзы Адыловича, профессора, талантливого, как говорили, ученого, не помню, хоть убей.

Правда, в спальне стояла громадная, как палуба катера, супружеская кровать, но боюсь — хоть и не мое это дело, — профессору и там негде было голову преклонить.

Впрочем, на то была причина — о, отнюдь не амурного свойства. Скорее, наоборот.

Впервые я увидела Мирзу в тот день, когда пришла читать Анжелле начальные страницы сценария. Часам к пяти в дверь позвонили тремя короткими вопрошающими звонками. Анжелла пошла открыть и спустя минуту появилась с высоким, очень худым, неуловимо элегантным человеком лет пятидесяти. Он напоминал какого-то известного индийского киноактера — худощавым смуглым лицом, на котором неуместными и неожиданными казались полные, женственного рисунка губы.

— Это Мирза, — сказала Анжелла, интонационно отсекая от нас двоих присутствие этого человека. — Ну, читай дальше.

— Очень приятно, — сказал Мирза, протягивая мне страшно горячую, точно температурную руку. — Творите, значит? Ну, творите, творите...

Я вдруг ощутила запах спиртного, перебитый запахом ароматизированной жвачки, которую он как-то слишком оживленно для своего почтенного возраста жевал.

— Не мешай нам! — крикнула Анжелла. — Пошуруй в холодильнике насчет ужина.

— Сию минутку! — с готовностью, возбужденно-весело отозвался Мирза. — Сей момент!

Словом, он был основательно пьян. И, судя по всему, не слишком удивил этим Анжеллу. Тогда я поняла — кто он.

И правда, очень быстро он приготовил ужин, и когда позвал нас на лоджию есть (там стоял большой обеденный стол), оказалось, что все уже накрыто, и умело, даже изысканно — с салфетками, приборами, соусами в невиданных мною номенклатурных баночках.

Когда мы поужинали и вернулись в гостиную, Мирза, надев фартук, стал мыть посуду, хотя, на мой взгляд, ему бы следовало принять горячий душ и идти спать.

Но он не ушел спать, а все возился на кухне, гремел кастрюлями. И хотя он находился в собственном доме, меня не покидало ощущение, что этому почему-то с первой минуты безотчетно симпатичному мне человеку некуда идти.

Час спустя явился Маратик, отец и его стал кормить.

Я слышала доносящиеся из кухни голоса. Рявкающий — Маратика и мягкий, виновато-веселый — голос отца.

— Опять?! Опять накирялся? Как свинья!

И в ответ — невнятное бормотание.

— Дать?! — угрожающе спросил сын. — Дать, я спрашиваю?!.. Допросишься!..

Помнится, на этом вот эпизоде я попрощалась и ушла.

Литературный сценарий катился к финалу легко и местами даже вдохновенно. Я отсекла все пейзажи, а вместо описаний душевного состояния героев писала в скобках: «На фоне тревожной музыки».

Сценарий продвигался к концу, и по моим расчетам должна была уже возникнуть где-то поблизости фигура Верноподданного Еврея. Я озиралась, вглядываясь в окружающих, тревожно прислушивалась к разговорам — нет, вокруг было спокойно и даже благостно.

Наконец я дописала последнюю сцену — сцену любви, конечно же; в скобках написала: «Титры на фоне волнующей мелодии», и уже на следующее утро с выражением читала эту стряпню Анжелле.

Иногда по ходу чтения она прерывала меня, как и положено соавтору и режиссеру.

— Видишь, морщины у меня вот здесь, под глазами? — спрашивала она вдруг, всматриваясь в зеркальце со свежим детским любопытством. — Знаешь, почему? Я сплю лицом в подушку.

Я смиренно ждала, когда можно будет возобновить чтение.

— Ты никогда не спи лицом в подушку! — с горячим участием, даже как-то строго говорила она.

— Хорошо, — отвечала я покладисто. И продолжала читать. Выслушав последние страницы моего вдохновенного чтения, Анжелла отложила зеркальце и спустила ноги с тахты, что придало ей вид человека, готового к действию.

— Ну вот, — проговорила она удовлетворенно, — теперь можно все это показывать Фаньке.

У меня неприятно подморозило живот, как это бывает в первой стадии отравления.

— Кто такая Фанька? — спросила я без выражения.

— Наша редактор. Баба тертая. Да не бойся, Фанька своя. Она хочет, как лучше.

Я тяжело промолчала. Верноподданный Еврей всегда в моей жизни был «свой» и «хотел как лучше». Более того, В.Е., как правило, мне симпатизировал, а иной раз прямо-таки любил намекающей на кровную причастность, подмигивающей любовью. Порой у меня с В.Е. происходили даже полуоткровенные объяснения: смотря, какой калибр попадался, это зависело от должности, помноженной на степень творческой бесталанности...

Фанька, Фаня Моисеевна, оказалась величественной красавицей лет семидесяти с выпукло-перламутровыми циничными глазами. Такой я всегда представляла себе праматерь нашу, Сарру. Говорила она хриплым баритоном и курила ментоловые сигареты.

— Ну что же, неплохо... — затягиваясь и щелкая указательным пальцем по сигарете, сказала Фаня Моисеевна. — Эта любовная сценка в лифте, монолог этого мудачка-деда... неплохо...

На ее указательном пальце сидел массивный узбекский перстень с крупным рубином, схваченным по кругу золотыми зубчиками. Казалось, она и носит эту тяжесть, чтобы нагруженным пальцем сбивать с сигареты пепел.

— Неплохо, неплохо, — повторила она, — только вот герой на «Узбекфильме» не должен быть евреем...

Это был абсолютно неожиданный для меня точный удар в тыл. Признаться, я возводила оборонные укрепления совсем по другим рубежам.

После секундного замешательства я спешно привела в движение некоторые лицевые мускулы, сооружая на лице выражение искреннего удивления, необходимое мне те несколько мгновений, в течение которых следовало дать отпор этому умному, как выяснилось, и подлому экземпляру В.Е.

Так комдив отступает с остатками дивизии, сильно потрепанной внезапным ночным нападением врага...

Словом, я подняла брови и несколько мгновений держала их на некоторой изумленной высоте.

— С чего вы взяли, что он еврей? — дружелюбно спросила я наконец.

Любопытно, что мы с ней одинаково произносили это слово, это имя, это табу, — смягчив произнесение приблизительно так — иврe... — словно это могло каким-то образом укрыть суть понятия, защитить, смягчить и даже слегка его ненавязчиво ассимилировать.

(Так, бывает, звонят из больницы, сообщая матери, что ее попавший в катастрофу сын в тяжелом состоянии, в то время как сын, мертвее мертвого, уже минут десять как отправлен на каталке в морг.)

— С чего вы взяли, что он ивре?.. — спросила я, глядя в ее перламутровые глаза, пытаясь взглядом зацепить на дне этих раковин некоего вязкого студенистого моллюска.

О, скользкая душа Саддукея, древние темные счеты с иными из моего народа! В такие считанные мгновения в моей жизни я проникала в один из побочных смыслов понятия «гой» — слова, которому я до сих пор внутренне сопротивляюсь, хотя знаю уже, что ничего оскорбительного для других народов не заложено в нем изначально.

Анжелла сидела на краю тахты, на обочине моего сухого горячего взгляда, и мешала. Уведите чужого, уберите чужого — да не увидит он, как я убью своего сам! Как я воткну ему в горло нож — и он знает за что! — собственной рукой. Закройте глаза чужому...

— Еврей! — воскликнула Анжелла радостно, как ребенок, угадавший разгадку. Она произнесла это слово твердо и хрустко, как огурец откусывала: «яврей». — Ну, конечно, яврей, то-то я чувствую — чего-то такое...

— Помилуйте, это прет из каждой фразы, — Фаня Моисеевна снисходительно и по-родственному улыбнулась мне. — Этот дедушка, эта бабушка... «Поку-ушяй, поку-ушяй»... — последние слова она произнесла с типичной национальной аффектацией, очень убедительно. Так, вероятно, говорила с ней в детстве ее бабушка, где-нибудь в местечке под Бобруйском. Моя бабушка говорила со мной точно с такой же интонацией. И это меня особенно взбесило. С памятью своей бабушки она вольна была вытворять все, что ей заблагорассудится...

— А вот мою бабушку оставьте в покое, — сказала я, спуская брови с вершин изумления.

— Напрасно вы обиделись! — приветливо воскликнула Фаня Моисеевна. — Мы почти ничего не тронем в сценарии. Надо только верно расставить национальные акценты.

— Фанька, молчи! — вскрикнула Анжелла в странном радостном возбуждении. — Я вижу теперь, что она хотела устроить из моего фильма! Она синагогу хотела устроить! Все явреи!!

Я молча завязала тесемочки на папке, поднялась с кресла и направилась к дверям.

Анжелла нагнала меня в прихожей и повисла на мне хохоча. При этом изловчилась влепить мне в шею мокрый и крепкий поцелуй, превративший мое благородное возмущение в пошлый фарс.

Много раз за все время создания... (нет, избегу, пожалуй, столь высокого слова), сварганивания фильма, я вставала и уходила с твердым намерением оборвать этот фарс, и каждый раз до анекдота повторялась сцена бурного и страстного — с поцелуями взасос (моя бедная шея! Выше Анжелла не доставала, была миниатюрна, как персидская княжна) — водворения меня в кинематографическое русло.

— Дура! — кричала она, облапив меня и ногами отпихивая куда-то в сторону балкона мои сандалии, которые я пыталась обуть с оскорбленным видом. — Дура, кончай выпендриваться!

В комнате посмеивалась астматическим кашлем-смешком Фаня Моисеевна.

В конце концов я была пригнана в комнату и впихнута в кресло.

— Итак, надо подумать, как верно расставить национальные акценты, — затягиваясь сигаретой, серьезно продолжала Фаня Моисеевна.

— А че тут думать! — выпалила Анжелла. — Все узбеки, и тамо́н бо́лды!¹

— Ну, Анжелла, вы как всегда — из одной крайности в другую, — мягко и укоризненно проговорила Фаня Моисеевна. — Не забудьте, что кроме нашего минкульта есть еще Госкино... Образ Григория нужно оставить, как образ русского друга.

— Так он же яврей!

— Не преувеличивайте, — отмахнулась Фаня Моисеевна. — Его любовницу Лизу тоже оставим русской.

— Любовницу — да, — согласилась Анжелла сразу.

Фаня Моисеевна глубоко задумалась, сбивая указательным пальцем пепел с сигареты. Так глубокомысленно сидят над планом будущего сражения или над пасьянсом. Рубиновая горючая слезка посверкивала в перстне.

— Очень серьезно надо отнестись к уголовному миру сценария, — сказала она, — вот у вас вор есть, осетин, и бандит — кореец. Это никуда не годится.

— Почему? — спросила я уже даже с любопытством.

— Потому что крайне опасно задевать национальные чувства меньшинств.

— Я тоже отношусь к национальному меньшинству, — возразила я. — Тем не менее мои национальные чувства весь вечер вы не то что задеваете — вы лупите по ним кувалдой.

— Радость моя, какого черта? — интимно улыбнулась старуха. — Вы мне еще двадцать раз спасибо скажете, пока сценарий и фильм будут инстанции проходить... Нет, осетин у нас пройдет эпизодом в звании сержанта, а кореец будет просто милым соседом, тем, что, помните, здоровается по утрам с нашим дедушкой...

Весь преступный мир мы поделим пополам, на узбеков и русских. Дадим одного еврея — подпольного цеховика, сочините смешной диалог для его допроса... Главного героя Сашу мы назовем... — Фаня Моисеевна затянулась сигаретой.

— А пусть его зовут Маратик! — воскликнула Анжелла с нежностью такой откровенной силы, какая была бы прилична лишь при обсуждении имени первенца в семье, тщетно ожидавшей младенца многие годы и наконец получившей его — недоношенного, голубенького, полуторакилограммового.

Тут я испугалась по-настоящему.

— Но послушайте, — начала я осторожно, — существуют ведь еще правда жизни и правда искусства. Превращая семью главного героя в узбекскую, вы идете против реальности. В узбекских семьях принято почтительное отношение к старшим, а наш герой то и дело говорит дедушке: «Ты что, дед, спятил?!»

В эту минуту в комнату вошел Маратик — босой, в спортивных трусах «Адидас». Не здороваясь, развинченной походкой отдыхающего спортсмена он подошел к платяному шкафу и, распахнув дверцы, молча поигрывая молодыми мускулистыми ногами, стал громко стучать вешалками.

— Чистую рубашку я найду в доме, — проговорил он со сдержанной яростью, не обременяя фразы вопросительной интонацией.

— Рубашки все в грязном белье, Маратик... — заискивающим тоном ответила мать. — Надень спортивную майку.

Он развернулся, несколько секунд с холодным интересом изучал нас троих, стопку листов на журнальном столике. У него было лицо молодого хана Кончака — по складу скорее казахское, чем узбекское — красивое, но отмеченное лишь одним выражением: всеобъемлющего презрительного высокомерия.

---

¹ Кончено *(узб.)*.

— Ты, мать, что — совсем сбондила со своими сценариями? — наконец спросил он негромко.

— Анжелла, помните, — оживленно встряла Фаня Моисеевна, — когда Маратик был маленьким, он показывал пальчиком на мои глаза и говорил «газки синьки, зеленьки», что означало «глазки синенькие, зелененькие»...

Маратик с жалостливой гримаской уставился на старуху, все еще держащую палец где-то у переносицы, и, собрав губы трубочкой, проговорил пискляво:

— Фанька! Молци!

Прикрыв глаза, она засмеялась коротким одышливым смешком.

Анжелла ушла искать по комнатам рубашку для Маратика, а мы с Фаней Моисеевной сидели и молчали. Наконец, она спросила:

— Вы какого года рождения?

— Какая разница? — раздраженно спросила я. — Понимаю, о чем вы. Да, я родилась в послесталинское время.

— Вот видите, — усмехнулась она, — а я родилась гораздо, гораздо раньше...

— А Торквемада еще раньше, — грубо сказала я.

Она отмахнулась, закуривая: — Ай, бросьте, при чем здесь Торквемада...

— Послушайте, — сказала я хмуро, — у меня появились тяжкие опасения, что главную роль в фильме наша козочка захочет подарить своему хаменку.

— Чшшш! — Фаня Моисеевна приложила к губам палец с перстнем и, скосив глаза на дверь, проговорила тихо и внятно: — Он, конечно, сукин сын... Но, между прочим, студент режиссерского факультета Театрального института и очень способный мальчик.

— Хоть гений! Он абсолютно антипатичен. Вся эта довольно банальная история, — я щелкнула по папке, — держится на обаянии главного героя...

Фаня Моисеевна вздохнула и достала из пачки очередную ментоловую сигарету.

— Боюсь, тут мы с вами бессильны...

— Вы ошибаетесь! — проговорила я торжественно, поднимаясь из кресла.

Впоследствии обнаружилось, что Фаня Моисеевна не ошибалась никогда.

Наутро я позвонила Анжелле и — так опытный звукооператор поддерживает на пульте звук на нужной высоте — ровным дружелюбным голосом сообщила ей, что, к сожалению, вследствие многих причин потеряла интерес к будущему фильму и с сегодняшнего дня намерена заняться кое-чем другим.

Она издала птичий клекот, но я повесила трубку и выдернула провод из розетки.

— Не думал, что ты такая торжественная дура, — сказал на это мой знакомый поэт-сценарист. Он был по-утреннему трезв и суров. Мы встретились случайно в гастрономе.

— Кому ты сделала хуже? Маленькому сыну, у которого не будет теперь своей комнаты. И ради чего? Ради чистой совести? Не делай вид, что кроме этого сценария твою совесть не отягощают еще три тачки дерьма. Что заботит тебя, несчастная? Высокое имя литератора? Положили все на твое высокое имя, как кладешь ты на имена других — никто никому не интересен в этой сиротской жизни... Что хорошего еще сказать тебе, моя Медея? Могу поведать о многом. О том, например, что ни один уважающий себя человек и не пошел бы смотреть этот шедевр «Узбекфильма». Поэтому на твою гордую позу Литератора и Личности только голуби какнут и то — из жалости...

— Что же ты предлагаешь? — смущенно спросила я, мелко перебирая ногами в очереди к прилавку в молочном отделе.

— Я предлагаю немедленно пасть в ноги Анжелке, вылизать ее левый сапог, вымыть полы в ее квартире и без перерыва приступать к написанию режиссерского сценария.

— Как?! — удивилась я. — А разве режиссерский сценарий пишет не режиссер?!

Он сморщился, пережидая схватку изжоги.

— Ну ладно, мне — в вино-водочный, — сказал он наконец. — И вообще: не делай такого лица, будто вчера тебе нассали в карман... Это было вчера.

Разумеется, левый сапог Анжеллы я вылизывать не стала, но, вернувшись из гастронома, воровато движением, словно невзначай, подключила телефонный аппарат.

Он зазвонил через две минуты.

Это была Фаня Моисеевна. Обволакивая меня хрипловатым баритоном и через два слова на третье бесстыдно присобачивая суффикс «чк» к моему имени, она сообщила, что сценарий одобрен редколлегией и через неделю мы с Анжеллой можем получить аванс в кассе киностудии — двадцать пять процентов гонорара.

— А при чем тут Анжелла? — строптиво спросила я. Оказывается, впечатляющей лекции в гастрономе хватило мне ненадолго. — Сценарий написан мною от начала до конца, и вы это прекрасно знаете сами.

— Да, черт возьми! — воскликнула Фаня Моисеевна, сметая интонации приязни, как смахивают крошки со стола. — Кому это интересно? Расскажите это своим родственникам, и пусть они гордятся «нашей девочкой». Будьте же хоть немного умнее! Сценарий пойдет дальше — в Комитет по делам кинематографии, сначала республиканский, потом всесоюзный.

— Ну и что? — упрямо спросила я.

— А то, что Анжелла — первая женщина-режиссер-узбечка! — слышно было, как она щелкнула зажигалкой закуривая. — Правда, она татарка... Надеюсь, вы понимаете, чья фамилия должна предварять сценарий?

— Анжеллина? — тупо спросила я.

— Ну, не ваша же? — с усталой досадой проговорила старуха.

В одном из тесных коридоров «Узбекфильма» уже стояла маленькая, плотная, словно литая, очередь к окошку кассы. Крайней оказалась Анжелла.

— Ну, прочухалась? — громко и приветливо проговорила она. — Башли-то получать охота?

Движением кисти она метнула паспорт на широкий облупленный подоконник кассы — так старый картежник сдает колоду. Расписалась в выдвинутой углом из окна ведомости и приняла от кассирши пачку сотенных.

— Вот так-то, лапа, — нежно-покровительственно проговорила она, уступая мне место у окошка. — Когда-нибудь и я тебе что-то хорошее сделаю.

Эта древняя простота грабежа изумила меня, лишила дара речи, свела скулы дикой кислятиной.

Машинально я расписалась в ведомости, машинально, с извиняющимся лицом — не в силах побороть смутного чувства незаслуженности огромных денег, доставшихся, как говаривала моя бабушка, «на дурнычку», — оставила кассирше на подоконнике двадцать рублей, хвостик гонорара.

Всегда оставляй что-то кассиру, — учил меня мой папа, человек тоже не дельной профессии, художник (о, бесполезность всей моей породы!) — рука дающего не оскудеет...

Я отдала деньги маме, стерегущей меня в двух шагах от кассы. С тем же торжественно-деятельным лицом, прижимая к сердцу хозяйственную сумку, она стала спрашивать каких-то молодых актрис, где здесь туалет, всем видом намекая, что туалет ей нужен не за естественной надобностью, а для дела конспиративной важности. В другое время я покорно поплелась бы за ней в туалет, следуя своим правилам — не мешать никому обряжать жизнь в театральные одежды, — и топталась бы рядом, пока она заворачивает эти деньги в платок и придавливает их буханкой хлеба... Но скулы мои все еще были сведены отвратительной кислятиной от дружелюбного насилия, и я сказала:

.— Оставь, ради Бога, — и пошла к выходу во двор...

Эти деньги меня не интересовали.

Вообще там, наверху — по моему ведомству — всегда заботились о том, чтобы я понимала смысл копейки. А поскольку от природы я — мотало, то для такого понимания приходилось меня тяжко учить. Полагаю, выдумывание принудительных работ входило в обязанности моего ангела-хранителя. Это он выписывал наряды.

Например, в молодости, получая приличные гонорары за перевод романов узбекских писателей, я одновременно за сто двенадцать рублей в месяц мучительно преподавала в Институте культуры такую дисциплину — аккомпанемент.

Ездила далеко, двумя трамваями четыре раза в неделю, и занималась добросовестно и строго с юными пастухами, которых ежегодно рекрутировала по горным кишлакам приемная комиссия Института культуры.

Узбекский народ очень музыкален. Любой узбек сызмальства играет на рубабе или гиджаке, на карнае, сурнае, дойре.

Так что набрать группу абитуриентов на факультет народных инструментов не составит труда, даже если члены приемной комиссии, командированной в высокогорные кишлаки, все свое рабочее время проведут в застольях.

В данном случае это даже неплохо, так как большой «той» всегда сопровождает игра музыкантов. Сиди себе на расстеленных «курпачах», потягивай водку из пиалы и указывай пальцем на какого-нибудь юного рубаиста.

Отобранные приемной комиссией дети горных пастбищ приезжали в двухмиллионный город — беломраморную столицу советского ханства, — который оглушал и за пять лет растлевал их беззащитные души до нравственной трухи.

Голубые купола одноименного кафе заслоняли купол мечети; с патриархальными устоями расправлялись обычно к концу второго семестра, отсиживая очередь на уколы в приемной венеролога.

По замыслу чиновников министерства, эти, обогащенные духовными богатствами мировой культуры, пастухи обязаны были вернуться в родные места, чтобы затем в должности худрука в сельском клубе способствовать просвещению масс.

Но — огни большого города... Всеми пальцами повисшего над пропастью пастуха, до судорог эти ребята цеплялись за чудно бренчащую жизнь, и в результате оставались в городе почти все. Старая история.

И лишь немногие из них впоследствии работали по специальности: дирижерами-хоровиками, руководителями народных ансамблей и хоров. Редко кто, помахивая палочкой, дирижировал хором янгиюльской кожгалантерейной фабрики, исполняющим песню Хамзы Хаким-заде Ниязи «Хой, ишчилар!» — что значит «Эй, рабочие!». Редко, редко — кто.

Чаще они уходили в область коммерции, казалось бы, абсолютно противоположную тем тонким материям, к которым их приобщали в Институте культуры. Во всяком случае, несколько раз я встречала то одного, то другого своего бывшего студента за прилавком какого-нибудь обувного магазина, и, просияв, он шептал мне интимно: «Ест хароши артыпедишски басаножья...»

Я получила распределение в Институт культуры после окончания консерватории. И хотя к тому времени уже было ясно, что не музыка выцедит мою душу до последней капли горького пота, мама все же считала, что запись в трудовой книжке о преподавательской деятельности в институте благотворно скажется на сумме моей пенсии.

Вообще, при всей артистичности и склонности орнаментировать свою нелегкую жизнь преподавателя обществоведения, мама почему-то всегда была озабочена будущим «куском хлеба» для своих детей.

«Музыка — это кусок хлеба, — утверждала она, — десять частных учеников в неделю уберегут тебя от такой собачьей жизни, как моя».

Отец считал, что я должна бросить все. Он так и говорил: «Наплюй на все. Ты — писатель. Ты крупная личность». (К тому времени были опубликованы три моих рассказика. Папа часто их перечитывал, и когда его отрывали от этого занятия, сатанел.)

Он болезненно гордился мной, его распирало родительское тщеславие, принимавшее порой довольно причудливые формы.

Однажды моя сокурсница, вернувшись из Москвы и с упоением рассказывая об экскурсии на Ново-Девичье кладбище, добавила со вздохом белой зависти: «Какие люди там лежат! Нас с тобой там не похоронят».

Дома за ужином я пересказала ее впечатления, не забыв и последнюю фразу, на мой взгляд, довольно смешную.

Папа вдруг изменился в лице и, приподнявшись из-за стола, будто собирался произнести тост, воскликнул: «В таких случаях говорят только за себя! Ее, конечно уж, на Ново-Девичьем не похоронят. А тебя — похоронят!» — закончил он торжественно, с громадной убежденностью.

Мама, помнится, застыла с ложкой у рта.

Но я все время отвлекаюсь.

Так вот, Институт культуры.

Мне было двадцать два года. Первым делом я на всякий случай сломала замок на двери в аудитории, где проходили уроки.

Тут надо кое-что пояснить.

Строгая пастушеская мораль предков и священное отношение узбеков к девичьей чести ни в коем случае не распространяются на женщину европейского происхождения — независимо от ее возраста, профессии, положения в обществе и группы инвалидности.

По внутреннему убеждению восточного мужчины — и мои мальчики не являлись тут исключением — все женщины-неузбечки тайно или открыто подпадали под определение «джаляб»: проститутка, блудница, продажная тварь. Возможно, тут играло роль подсознательное отношение Востока к прилюдно открытому женскому лицу. И хотя к тому времени, о котором идет речь, уже три десятилетия красавицы узбечки разгуливали без паранджи, в народе прекрасно помнили, кто принес на Восток эту заразу.

Ну, а я к тому же носила джинсы и пользовалась косметикой яростных тонов, то есть ни по внешнему виду, ни по возрасту не могла претендовать даже на слабое подобие уважения со стороны учеников. Но я знала, что мне делать: строгость, холодный официальный тон и неизменное обращение к студенту на «вы». Я покажу им кузькину мать. Они меня станут бояться. А студенческий страх полностью заглушит скабрезные мыслишки в дремучих мозгах юных пастухов.

С тем я и начала свою педагогическую деятельность.

Особенно боялся меня один студент: высокий красивый мальчик лет восемнадцати, в розовой атласной рубахе. Его буквально трясло от страха на моих уроках. Я слышала, как шуршит язык

в его пересохшем рту. К тому же он, как и большинство его товарищей, почти не говорил по-русски.

Сидя сбоку от пианино, я строго смотрела мимо студента в окно, постукивая карандашиком по откинутой крышке инструмента.

— Что я вам задавала на дом?

Стоя на почтительном расстоянии от меня и как бы полукланяясь, он отвечал робко:

— Шуман, Сифилисска пессн...

Карандашик зависал в моих пальцах.

— Что-что?! — грозно вскрикивала я. — Как-как?!

От страха под мышками у него расплывались темные пятна.

— Доставайте ноты!

Он суетливо доставал из холщовой, неуловимо пастушеской сумки ноты «Сицилийской песенки».

— Читайте!

Сощурив глаза от напряжения и помогая себе, как указкой, подрагивающим пальцем, он старательно прочитывал:

— «Си-си-лисска песс...».

Особенно ярко — слово в слово — запомнила я один из таких уроков, может быть, потому, что впервые искра сострадания затеплилась в моей подслеповатой душе.

Накануне мы разучивали «Серенаду» Шуберта. Разумеется, перед тем как приступить к разучиванию самой пьесы, я подробно и внятно, простым, что называется, адаптированным языком объяснила, что это за жанр, когда и где зародился, как развивался...

— Итак, повторяем прошлый урок, — начала я, как обычно, сурово. — Будьте любезны объяснить, что такое «серенада».

Он сидел на стуле, держа на коленях смуглые небольшие кисти рук, и тупо глядел в блошиную россыпь нот перед собой.

— Так что это — «серенада»?

— Ашул-ля, — наконец выдавил он.

— Правильно, песня, — милостиво кивнула я. — На каком инструменте обычно аккомпанирует себе певец, исполняющий серенаду?

Он молчал, напряженно припоминая, а может быть, просто вспоминал смысл того или другого русского слова.

— Ну... — подбодрила я и жестом подсказала: левой рукой как бы взялась за гриф, кистью правой изобразив потренькивание на струнах.

Не повернув головы, он скосил на меня глаза и испуганно пробормотал:

— Рубаб-гиджак, дрын-дрын...

— Мм... правильно, на гитаре... Э-э... «серенада», как вы знаете, — «ночная песнь», исполняется под балконом... чьим?

Он молчал, потупившись.

— Ну? Чьим?... — я теряла терпение. — Для кого, черт возьми, поется серенада?

— Там, эта... девчонка живет... — помявшись, выговорил он.

— Ну-у, да, в общем... что-то вроде этого... Прекрасная дама. Так, хорошо, начинайте играть...

Его потные пальцы тыкались в клавиши, тяжело выстукивая деревянные звуки.

— А нельзя ли больше чувства? — попросила я. — Ведь это песнь любви... Поймите. Ведь и вы кого-нибудь любите?

Он отпрянул от инструмента и даже руки сдернул с клавиатуры. — Нет! Нет! Мы... не любим!

Этот неожиданный и такой категоричный протест привел меня в замешательство.

— Ну... почему же?.. — неуверенно спросила я. — Вы молоды, э-э... Наверняка какая-нибудь девушка уже покорила ваше...э... И вероятно, вы испытываете к ней... вы ее любите...

— Нет! — страшно волнуясь, твердо повторил мой студент. — Мы... не любим! Мы... женитца хотим!

Он впервые смотрел прямо на меня, и в этом взгляде смешалась добрая дюжина чувств: и тайное превосходство, и плохо скрытое многовековое презрение мусульманина к неверному, и оскорбленное достоинство, и брезгливость, и страх... «Это ваши мужчины, — говорил его взгляд, — у которых нет ничего святого, готовы болтать с первой встречной «джаляб» о какой-то бесстыжей любви... А наш мужчина берет в жены чистую девушку, и она всю жизнь не смеет поднять ресниц на своего господина...».

Конечно, я несколько сгустила смысл внутреннего монолога, который прочла в его глазах, облекла в слишком литературную форму... Да и разные, весьма узбекские семьи знавала я в то время...

Но... было, было нечто в этом взгляде... Дрожала жилка, трепетал сумрачный огонь...

Именно после этого урока в голову мою полезли несуразные мысли о том, что же такое культура и стоит ли скрещивать пастушескую песнь под монотонный звук рубаба с «Серенадой» Шуберта.

А вдруг для всемирного культурного слоя, который век за веком напластовывали народы, лучше, чтобы пастушеская песнь существовала отдельно, а Шуберт — отдельно, и тогда, возможно, даже нежелательно, чтобы исполнитель пастушеской песни изучал Шуберта, а то в конце концов от этого получается песня Хамзы Хаким-заде Ниязи «Хой, ишчилар!».

Может, и не буквально эти мысли зашевелились в моей голове, но похожие.

Я вдруг в полной мере ощутила на себе неприязнь моих студентов, произраставшую из глубин, в которые в те годы я и заглядывать боялась.

Дома я затянула серенаду о том, что пора бежать из Института культуры.

— Бросай все! — предлагал мой размашистый папа. — Я тебя прокормлю. Ты крупная личность! Ты писатель! Тебя похоронят на Ново-Девичьем.

Мама умоляла подумать о куске хлеба, о моей будущей пенсии.

— Тебя могут оставить в институте на всю жизнь, — убеждала она, — еще каких-нибудь двадцать, тридцать лет, и ты получишь «доцента», а у доцентов — знаешь, какая пенсия!..

Беспредельное отчаяние перед вечной жизнью в стенах Института культуры дребезжало в моем позвоночном столбе. Я пыталась себя смирить, приготовить к этой вечной жизни. (Тогда я еще не догадывалась, что нет ничего страшнее для еврея, чем противоестественное национальному характеру смирение.)

— Ничего, — говорила я себе, — по крайней мере, они меня боятся, а значит, уважают. Не могут не уважать.

Дошло до того, что перед каждым уроком — особенно перед уроком с тем студентом, в розовой атласной рубахе, — темная тоска вползала в самые глубины моих внутренностей, липким холодным студнем схватывая желудок.

Я бегала в туалет.

Так однажды, выйдя из дамского туалета, я заметила своего ученика, который на мгновение раньше вышел из мужского. Он, со своим русским товарищем, шел впереди меня по коридору в сторону аудитории, где через минуту должен был начаться наш урок. И тут я услышала, как с непередаваемой тоской он сказал приятелю:

— Урок иду... Умирайт хочу... Мой «джаляб» такой злой! У мне от страх перед каждый занятий — дрисня...

Помнится, сначала, прислонившись к стене коридора, я истерически расхохоталась: меня поразило то, как одинаково наши кишки отмечали каждый новый урок. Если не ошибаюсь, я подумала тогда: бедный, бедный... Во всяком случае, сейчас очень хочется, чтоб ход моих мыслей в ту минуту был именно таков...

Потом я поняла, что до конца своих дней обречена истязать этих несчастных ребят, и без того потерявших всякое ощущение разумности мирового порядка.

Я с абсолютной ясностью ощутила, что жизнь моя, в сущности, кончена. Бесконечный ряд юных рубаистов представился мне. В далекой туманной перспективе этот ряд сужался, как железнодорожное полотно. И год за годом, плавно преображаясь из молодой «джаляб» в старую, я строго преподавала им «Серенаду» Шуберта. Потом меня проводили на пенсию в звании доцента. Потом я сдохла — старая, высушенная «джаляб-доцент» — к тихому ликованию моих вечно юных пастухов.

Отшатнувшись от стены, выкрашенной серой масляной краской, я побрела к выходу во внутренний двор, огороженный невысоким забором-сеткой; там за сеткой экскаваторы вырыли обморочной глубины котлован под второе здание — Институт культуры расширялся.

Подойдя к сетке, я глянула в гиблую пасть земли и подумала: если как следует разбежаться и, перепрыгнув забор, нырнуть головой вниз, то о сухой крошащийся грунт можно вышибить, наконец, из себя эту — необъяснимой силы — глинистую тоску.

Мне было двадцать два года.

Никогда в жизни я не была еще так близка к побегу.

Краем глаза я видела какую-то ватную личность на скамейке неподалеку. Мне показалось, что спрашивают — который час, и я оглянулась.

Плешивый мужик в стеганых штанах крутил толстую папиросу. Он лизнул бумагу широким обложенным языком, заклеил, прикурил и вдруг поманил меня к себе пальцем, похожим на только что скрученную папиросу.

«Откуда здесь это ископаемое, — бегло подумала я, — с военной цигаркой, в ватных штанах в самую жару...».

Я приблизилась. От него несло махоркой и дезинфекцией вокзальных туалетов. Он равнодушно

и устало глядел на меня мутными испитыми глазами бессонного конвойного, много дней сопровождающего по этапу особо опасного рецидивиста.

— Вы спрашивали который час? — проговорила я неуверенно.

— Домой! — вдруг приказал он тихо. И добавил похабным тенорком: — Живо!

Что прозвучало как «щиво!».

И я почему-то испугалась до спазма в желудке, обрадовалась, оглохла, попятилась, повернулась и пошла на слабых ногах в сторону главного входа — не оборачиваясь, испытывая дрожь облегчения, какая обычно сотрясает тело после сильного зряшного испуга.

Я уходила из Института культуры, оставив в аудитории соломенную шляпу, тетрадь учета посещений студентов и ручные часы, которые по старой пианистической привычке всегда снимала на время занятия.

Я уходила все дальше, спиной ощущая, какая страшная тяжесть, какой рок, какая тоска покидают в эти минуты обреченно ожидающего меня в нашей аудитории мальчика в розовой атласной рубахе.

Режиссерский сценарий побежал у меня живее — любое чувство изнашивается от частого употребления, тем более такая тонкая материя, как чувство стыда.

Пошли в дело ножницы. Я кроила диалоги и сцены, склеивала их, вписывая между стыками в скобках: «крупный план», или «средний план», или «проход».

Когда штука была сработана, Анжелла с углубленным видом пролистала все семьдесят пять страниц, почти на каждой мелко приписывая перед пометкой «крупный план» — «камера наезжает».

Из республиканского комитета по делам кинематографии тем временем подоспела рецензия на сценарий, где некто куратор Шахмирзаева Х.Х. сообщала, что в настоящем виде сценарий ее не удовлетворяет, и предлагала внести следующие изменения, в противном случае... и так далее.

Поправки предполагалось сделать настолько неправдоподобно идиотские, что я даже не берусь их пересказать. Да и не помню, признаться. Кажется, главного героя требовали превратить в свободную женщину Востока, убрать из милиции, сделать секретарем ячейки; бабушку перелицевать в пожилого подполковника-аксакала и еще какую-то дребедень менее крупного калибра.

И опять я вскакивала, бежала, как в муторном сне, по длинным кривоколенным коридорам «Узбекфильма», и за мной бежали ассистенты и костюмеры, возвращали, водворяли в русло.

Месяца через полтора я потеряла чувствительность — так бывает во сне, когда занемеет рука или нога и снится, что ее ампутируют, а ты руководишь этим процессом, не чувствуя боли, и потом весь остаток сна с противоестественным почтением носишься, как с писаной торбой, с этой отрезанной рукой или ногой, не зная, к чему ее приспособить и как от нее отделаться.

Я уже ничего не писала, кроме сценария, переставляя местами диалоги, меняя пол героям, вводя в действие новых ублюдочных персонажей; когда казалось, что все это пройдено, очередная инстанция распадалась, как сувенирная матрешка, и передо мной являлась следующая инстанция, у которой к сценарию были свои претензии.

Я впала в состояние душевного окоченения. У меня работали только руки, совершая определенные действия: резать, клеить, стучать на машинке. Мама не могла нарадоваться на эту кипучую деятельность и каждый день приходила вымыть посуду, потому что я забросила дом.

Анжелла вызванивала меня с утра, требуя немедленно — возьми такси! — явиться, помочь, посоветовать... Целыми днями я хвостом болталась за ней по коридорам и пыльным павильонам «Узбекфильма». Изображались муки поиска актера на главную роль: Анжелла рылась в картотеке, веером раскладывала на столе фотографии скуластых раскосых мальчиков, студентов театрального института. Все уже знали, кто будет играть главную роль. Меня же все еще согревала надежда: найдем, найдем, ну должен он где-то быть — пусть скуластый и раскосый, но обаятельный, мягкий, талантливый мальчик с растерянной улыбкой.

— Малик Азизов... — читала Анжелла на обороте очередной фотографии. — Как тебе этот, в фуражке?

Я пожимала плечами.

— Симпатичный, нет?

— Просто симпатяга! — встревала Фаня Моисеевна.

Анжелла смешивала карточки на столе, выкладывала их крестом, выхватывая одну, другую...

— Вот этот... Турсун Маликов... как тебе?

Я тяжело молчала. Все эти претенденты на главную роль в фильме были похожи на моих пастухов из Института культуры.

— Что-то в нем есть... — задумчиво тянула Анжелла, то отодвигая фото подальше от глаз, то приближая.

— Есть, определенно есть! — энергично кивала Фаня Моисеевна, закуривая тонкую сигарету. — Эдакая чертовщинка!

— Боюсь, никто, кроме Маратика, не даст образ... — вздыхала Анжелла.
— Только Маратик! — отзывалась Фаня Моисеевна.
— Да, но как его уговорить! — восклицала Анжелла с отчаянием.

Она любила своего ребенка любовью, испепеляющей всякие разумные чувства, исключающей нормальные родственные отношения. Из их жизни, казалось, выпал важнейший эмоциональный спектр — отношения на равных. Мать либо заискивала перед сыном, либо наскакивала на него кошкой со вздыбленной шерстью, и тогда они оскорбляли друг друга безудержно, исступленно.

Разумеется, он был смыслом ее существования. Разумеется, все линии ее жизни сходились в этой исступленной любви. Разумеется, моя незадачливая повесть была выбрана ею именно потому, что пришло время воплотить ее божка на экране...

Когда несколько лет спустя, уже в Москве, меня догнала весть о гибели Маратика в автомобильной катастрофе (ах, он всегда без разрешения брал отцовскую машину, и бессильная мать всегда истерично пыталась препятствовать этому), я даже зажмурилась от боли и трусости, не в силах и на секунду представить себе лицо этой женщины.

Из Москвы Анжелла выписала для будущего фильма оператора и художника.

Хлыщеватые, оба какие-то подростковатые — друг к другу они обращались «Стасик» и «Вячик», и нежнейшим образом дружили семьями лет уже двадцать. У одного были жена и сын, у другого — жена и дочь, и оба о женах друг другу перекрестно упоминали ласкательно: «Танечка», «Оленька»...

Они постоянно менялись заграничными панамками, курточками и маечками. Я не удивилась бы, если б узнала, что эти ребята живут в одном номере и спят валетом — это вполне вписывалось в их сдвоенный образ... Да если бы и не валетом — тоже не удивилась бы.

Анжелла очень гордилась тем, что ей удалось заполучить в Ташкент профессионалов такого класса. Я, правда, ни о том ни о другом ничего не слышала, но Анжелла на это справедливо, в общем, заметила, что я ни о ком не слышала, об Алле Пугачевой, вероятно, тоже...

— Что, скажешь, ты не видела классную ленту «Беларусьфильма» «Связной умирает стоя»?! — брезгливо спросила Анжелла.

Мне пришлось сознаться, что не видела.

— Ты что — того? — с интересом спросила она. — А «Не подкачай, Зульфира!» — студии «Туркменфильм», в главной роли Меджиба Кетманбаева?.. А чего ты вообще в своей жизни видела? — после уничтожительной паузы спросила она.

— Так, по мелочам, — сказала я, — Феллини-Меллини... Чаплин-Маплин...

— Снобиха! — отрезала она. (Когда она отвлеклась, я вытянула из сумки записную книжку и вороватым движением вписала это дивное слово.)

Выяснилось, что оператор Стасик как раз снимал фильм «Связной умирает стоя», а художник Вячик как раз работал в фильме «Не подкачай, Зульфира!».

По случаю «нашего полку прибыло» Анжелла закатила у себя грандиозный плов.

На кухне в фартуке колдовал над большим казаном Мирза: мешал шумовкой лук и морковь, засыпал рис, добавлял специи. Его худощавое лицо с мягкой покорно-женственной линией рта имело выражение, какое бывает у пожилой умной домработницы, лет тридцать живущей в семье и всю непривлекательную подноготную этой семьи знающей.

Он был еще не сильно пьян, даже не качался, и мы с ним поболтали, пока он возился с пловом. Он рассказал о величайшем открытии, сделанном учеными буквально на днях — что-то там с полупроводниками, — бедняга, он не знал, что рассказывать мне подобные вещи — все равно, что давать уроки эстетики дождевому червю. Но я слушала его с заинтересованным видом, кивая, делая участливо-изумленное лицо. Не то чтобы я лицемерила. Просто мне доставляло безотчетное удовольствие следить за движениями его сноровистых умных рук и слушать его голос: он говорил по-русски правильно, пожалуй, слишком правильно, с лекционными интонациями. Вообще здесь он был единственно значительным и уж без сомнения — единственно приятным человеком.

За столом ко мне подсел оператор Стасик и, дыша коньяком, проговорил доверительно и игриво:

— Я просмотрел ваш сценарий... Там еще есть, куда копать, есть!

Я кивнула в сторону огромного блюда со струящейся желто-маслянистой горой плова, в которой, как лопата в свежем могильном холмике, стояла большая ложка, и так же доверительно сказала:

— Копайте здесь.

Он захохотал.

— Нет, правда, там еще уйма работы! Надо жестче сбить сюжет. Не бойтесь жестокости, не жалейте героя!

— Чтоб связной умирал стоя? — кротко уточнила я.

А через полчаса меня отыскал непотребно уже пьяный Вячик. Он говорил мне «ты», боролся со

словом «пространство» и, не в силах совладать с этим трудным словом, бросал начатое, как жонглер, упустивший одну из восьми кеглей, и начинал номер сначала.

— А как ты мыслишь художссно... посра... просра... просраста фильма? — серьезно допытывался он, зажав меня в узком пространстве между сервировочным столом и торшером, держа в правой руке свою рюмку, а левой пытаясь всучить мне другую. — У тебя там в ссы... ссынарии... я простра... прос... простарства не вижу...

Целыми днями Анжелла с «мальчиками» Стасиком, Вячиком и директором фильма Рауфом «искали натуру». Они разъезжали на узбекфильмовском «рафике» по жарким пригородам Ташкента, колесили по колхозным угодьям, по узким улочкам кишлаков.

Я не могла взять в толк, зачем забираться так далеко, создавая массу сложностей для съемок фильма, в то время как в самом Ташкенте, в старом городе, зайди в любой двор и снимай самую что ни на есть национальную задушевную драму — хоть «Али-бабу», хоть «Хамзу», хоть и нашу криминальную белиберду.

Помню, я даже задала этот вопрос директору фильма, Рауфу.

— Кабанчик, — сказал он мне проникновенно (он со всеми разговаривал проникновенным голосом и всех, включая директора киностудии, называл «кабанчиком», что было довольно странным для мусульманина). — Чем ты думаешь, кабанчик? Если не уедем, где я тебе командировочные возьму?

И я, балда, поняла наконец: снимая фильм в черте города, съемочная группа лишилась бы командировочных — 13 рублей в сутки на человека.

После длительных поисков Анжелла и мальчики остановили свой выбор на районном центре Кадыргач — была такая дыра в окрестностях Ташкента.

Для съемок фильма на лето сняли большой, типично сельский дом с двориком, принадлежащий, кажется, бухгалтеру колхоза, и — для постоя всей съемочной группы — верхний этаж двухэтажной районной гостиницы «Кадыргач».

Стояла жара — еще не пыльный августовский зной, а душный жар середины мая. Не знаю, какую культуру, кроме хлопка, выращивал колхоз «Кадыргач», но в местной гостинице и закрытой столовой обкома, куда нас однажды по ошибке пустили пообедать (потом опомнились и больше уже не пускали. Смутно помню очень мясные голубцы по двенадцать копеек порция, жирный плов и компот из персиков), — во всем этом благословенном пригороде произрастали, реяли, парили, зависали в плывущем облаке зноя и, кажется, охранялись обществом защиты животных зудящие сонные мухи.

Гостиница производила странное впечатление. Первый этаж — просторный, с парадным подъездом, с мраморными панелями и полом и даже двумя круглыми колоннами в холле — выглядел вполне настоящим зданием. Второй же этаж казался мне декорацией, спешно возведенной к приезду съемочной группы.

Это были узкие номера по обеим сторонам безоконного и оттого вечно темного коридора, разделенные между собой тонкими перегородками.

Впрочем, в номере оказался унитаз — удобство, о котором я мечтать не смела.

Унитаз был расколот сверху донизу: то ли молния в него шарахнула, то ли ядрами из него палили, но трещину заделали цементом, и старый ветеран продолжал стойко нести свою невеселую службу.

Анжелла сняла «люкс» в противоположном конце коридора: две смежные комнатки с такой же командировочной мебелью. В гостиной, правда, стояли несколько кресел образца куцего дизайна 60-х годов.

Вокруг Анжеллы крутились пять-шесть девочек от восемнадцати до шестидесяти лет: костюмерши, гримерша, ассистентки. Появился второй режиссер фильма Толя Абазов — образованный, приятный и фантастически равнодушный ко всему происходящему человек. Он единственный из всей группы не имел претензий к моему сценарию, поскольку не читал его.

(Кажется, он так и не прочел его никогда. За что я до сих пор испытываю к нему теплое чувство.)

Первые дни в «люксе» шли репетиции: сидя в кресле и разложив на коленях листки сценария, Анжелла лениво отщипывала по сизой виноградинке от тяжелой кисти. Репетировали небольшой эпизод из середины фильма.

Если до того рухнули мои представления о работе режиссера над сценарием, то сейчас полетело к черту все, что я знала и читала когда-либо о работе режиссера с актерами.

С утра Толя Абазов привозил из Ташкента в «рафике» двух студентов театрального института, занятых в эпизоде. Один репетировал роль уголовника, другой — роль лейтенанта милиции. Оба мальчика выглядели если не близнецами, то, уж во всяком случае, родными братьями. Текста сценария оба, естественно, не знали, и, как выяснилось, к актерам никто не предъявлял подобных вздорных требований. А я, как на грех, почему-то нервничала, когда вместо текста актер нес откровенную чушь. Эта моя реакция неприятно меня поразила. Я была уверена, что авторское самолюбие

мое благополучно издохло, но выяснилось, что оно лишь уснуло летаргическим сном, а сейчас зашевелилось и замычало.

— Не психуй, — раздраженно отмахивалась Анжелла. — Мы же потом наймем укладчицу!

Слово «укладчица» вызывало в моем воображении грузных женщин в телогрейках, с лопатами, выстроившихся вдоль полотна железной дороги, а также шпалы, рельсы, тяжело несущиеся куда-то к Семипалатинску поезда...

— Толя, что значит «наймем укладчицу»? — тревожным полушепотом спросила я у Абазова. Тот посмотрел на меня безмятежным взглядом и проговорил мягко:

— Приедет блядь со студии Горького. Заломит цену. Ей дадут. Она всем даст. Потом будет сидеть, задрав ноги на кресло, и сочинять новый текст в соответствии с артикуляцией этих ферганских гусаров.

— Как?! — потрясенно воскликнула я. — А... а сценарий!!! А... все эти инстанции?! «Образ героя не отвечает»?!

Он нагнулся к блюду с фруктами и, оторвав синюю гроздку, протянул мне: — Хотите виноград?..

Репетиции проходили буквально так.

— Ты входишь оттуда, — приказывала Анжелла одному из мальчиков, репетирующему роль подследственного. — А ты стоишь там, — указывала она пальцем мальчику, репетирующему роль следователя.

— Да нет, Анжелла, нет!! — взвивался оператор Стасик, который с самого своего приезда ревностно выполнял обязанности Старшего Собрата по творчеству. — Куда это годится? Ты разрушаешь всю пространственную концепцию. Это он, наоборот, должен стоять там, а тот — выходить оттуда! Это же принципиально разные вещи!

Потоптавшись у дверей, мальчик, репетирующий подследственного, делал нерешительный шаг в сторону окна, где стоял его товарищ, репетирующий следователя, и говорил неестественно бодрым голосом:

— Здорово, начальник! Вызывал?

— Там нет этого идиотского текста!! — вопила я из своего угла. — Почему вы не учите роль?!

— Отстань, приедет укладчица, все уложит, — огрызалась Анжелла. — Не мешай репетировать. Сейчас главное — как они двигаются в мизансцене. А ты не стой, как козел! — обращалась она к мальчику. — Ты нахальней, так: «Здорово, начальник! Вызывал?»

— Учите роль, черт возьми! — нервно вскрикивала я.

— Нет-нет, Анжелла, я принципиально против этой мизансцены! — Стасик вскакивал с кресла — атласно выбритый, в белом кепи и белой маечке с английской надписью на груди: «Я устала от мужчин». — Он должен стоять вот здесь, повернувшись спиной к вошедшему, и когда тот входит и говорит: «Здорово, начальник! Вызывал?», поворачивается...

— И камера наезжает, — подхватывала Анжелла, — глаза крупным планом... Ну, пошел, — предлагала она несчастному студенту. — Оттуда, от дверей...

— Здорово, начальник! Вызывал? — вымученно повторял мальчик, косясь на Анжеллу.

— Да не так, не так, более вкрадчиво: «Здорово, начальник! Вызывал?»

— Здорово, нача-альник...

— Нет, — Анжелла откидывалась в кресле, сидела несколько мгновений, прикрыв глаза, потом говорила мне устало: — Покажи ему, как надо.

Я шла к двери, открывала и закрывала ее, делая вид, что вошла, скраивала на лице ленивое и хитрое выражение, одергивала воображаемую рубаху, рассматривала воображаемые сандалии на грязных ногах и — столько интеллектуальной энергии уходило у меня на эти приготовления, что когда я, наконец, открывала рот, то говорила приветливо и лукаво, как актер Щукин в роли Ленина: — Здорово, начальник! Вызывал?..

После того как на главную роль в фильме был утвержден Маратик, я перестала интересоваться актерами, приглашенными на роли остальных героев.

Толя Абазов съездил в Москву и привез двух актеров, кажется, Театра Советской Армии. Один должен был играть Русского Друга, впоследствии убитого уголовной шпаной (трагическая линия сценария), второй, маленький, верткий армянин с печальными глазами, играл узбекского дедушку главного героя (комическая линия сценария). Ребята были бодры, по-столичному ироничны и всегда поддаты. Они приехали подзаработать и поесть фруктов и шашлыков.

На роль Бабушки главного героя (лирическая линия сценария) привезли из Алма-Аты народную артистку республики Меджибу Кетманбаеву — плаксивую и вздорную старуху со страшным окаменелым лицом скифской бабы. Она затребовала высшую ставку, 57 рублей за съемочный день, «люкс» в гостинице и что-то еще невообразимое — кажется, горячий бешбармак каждый день.

Директор фильма Рауф приезжал увещевать бабку.

— Кабанчик, — говорил он ей плачущим голосом. — Ты ж нас режешь по кусочкам! Где я тебе бешбармак возьму, мы ж и так тебе народную ставку дали. Кушай народную ставку, кабанчик!

(В конце концов она повздорила с Анжеллой и уехала, не доснявшись в последних трех эпизодах. Я, к тому времени совсем обалдевшая, вяло интересовалась, что станет с недоснятыми эпизодами. «Да ну их на фиг, — отозвалась на это повеселевшая после отъезда склочной бабки Анжелла. — Вот приедет укладчица, она всех уложит...».)

В один из этих дней Анжелла с гордостью сообщила, что музыку к фильму согласился писать не кто иной, как сам Ласло Томаш, известный композитор театра и кино.

Дальше следовала насторожившая меня ахинея: будто бы Ласло Томаш, прочитав сценарий, пришел в такой восторг, что, не дождавшись утра, позвонил Анжелле ночью.

— Не веришь? — спросила Анжелла, взглянув на мое лицо. — Спроси сама. Он приезжает сегодня и в три часа будет на «Узбекфильме».

Мы околачивались на студии: подбирали костюмы, смотрели эскизы Вячика к фильму. Основной его художественной идеей была идея драпирования объектов. Всех.

— Драпировать! — убеждал он Анжеллу. Это было единственное трудное слово, которым он владел в любом состоянии. — Драпирование — как мировоззрение героя. Он — в коконе. Весь мир — в коконе. Складки, складки, складки... Гигантские складки неба... гигантские складки гор...

— Слушай, где небо, где горы? — слабо отбивалась Анжелла. — Главный герой — следователь милиции. Маратик не захочет драпироваться.

Между тем было, было что-то в этой идее, которой посвятил свою жизнь Вячик. В первые дни Анжелла, обычно подпадавшая под очарование творческих идей свежего человека, дала ему волю. И наш художник всего за несколько часов до неузнаваемости задрапировал дом главного бухгалтера: развесил по стенам, по люстрам, по стульям какие-то дымчатые прозрачные ткани. Все эти воздушные шарфы и шлейфы колыхались и нежно клубились в струях сквозняков. А поскольку левое крыло дома осталось обитаемым и по двору время от времени сновали какие-то юркие молчаливые женщины — дочери, невестки, жены бухгалтера, — то все это сильно смахивало на декорации гарема.

Правда, в первый день съемок, примчавшись на гремящем мотоцикле, Маратик навел порядок на съемочной площадке. Он посрывал все драпировки мускулистой рукой каратиста, покрикивая: — Оно по голове у меня ползает! Я что — пидарас, что ли, в платочках ходить?

И директор фильма Рауф успокаивал полуобморочного Вячика:

— Кабанчик, ну не скули: какой разница, слушай — тряпка туда, тряпка сюда... Все спишем, кабанчик!

В три мы спохватились, что забыли позвонить на проходную, заказать пропуск для Ласло Томаша, а на проходной сидел-таки вредный старикашка. Вернее, он не сидел, а полулежал за барьером на сдвинутых стульях, накрытых полосатым узбекским халатом, и весь день пил зеленый чай из пиалы. Старик то ли притворялся, то ли действительно находился в крепкой стадии склероза, только он совсем не помнил лиц, ни одного. Он не помнил лица директора студии. Но обязанности свои помнил.

По нескольку раз в день он заставлял демонстрировать бумажку пропуска или красные членские книжечки творческих союзов.

Выскочишь, бывало, за пивом — проходная пуста. И вдруг на звук твоих шагов из-за барьера вырастает, как кобра, на длинной морщинистой шее голова старикашки: «Пропск!»

Ну, покажешь членский билет, чего уж... Бежишь назад с бутылками пива — над барьером проходной опять всплывает сморщенная башка, покачивается: «Пропск!» Етти твою, дед, я ж три минуты назад проходил! Нет, хоть кол ему на голове... «Пропск!».

Так что Анжелла попросила меня спуститься, вызволить на проходной Ласло Томаша.

Я сбежала по лестнице, пересекла виноградную аллею узбекфильмовского дворика. Навстречу мне шел высокий человек в очках с крючковатым маленьким носом.

— Вы Ласло? — спросила я как можно приветливей. — Ради Бога, извините, мы забыли заказать пропуск. Вас, наверное, охранник не пускал?

Он внимательно и сумрачно взглянул на меня сверху. Производил он впечатление человека чопорного и в высшей степени респектабельного; назидательно приподняв одну бровь, отчего его маленький крючковатый нос стал еще высокомернее, он сказал:

— ВехОятно, сОбихался не пускать... Но я его схазу выхубил. На всякий случай.

(Он одновременно грассировал и по-волжски о́кал. Так бы мог говорить Горький-Ленин, если б был одним человеком.)

— ...Как?.. — вежливо переспросила я, полагая, что ослышалась. В конце концов, Ласло был венгром и в Союзе жил только с 65-го года.

— Да так... Саданул сапОгом пО яйцам и — будь здохов, — пояснил он, не меняя назидательного выражения лица. — Вон он, валяется квех-ху жопОй. С кем имею честь столь пхиятнО беседОвать?

— Я автор сценария, — пробормотала я, косясь в сторону проходной, где, и правда, старик охранник неподвижно лежал (как всегда, впрочем) на сдвинутых стульях.

После этих моих слов Ласло Томаш повалился мне в ноги. Лбом он крепко уперся в пыльную сандалию на моей правой ноге и замер. Я в полной оторопи смотрела на его шишковатую плешь, окруженную легким седоватым сорнячком, и не могла сдвинуть ногу, к которой он припал, как мусульманин в молитвенном трансе.

С полминуты длилась эта дикая пантомима. Наконец Ласло вскочил, поцеловал мне руку и стал говорить, как ему понравился сценарий, какие в нем легкие, изящные диалоги и прочее — вполне приятный и светский, ни к чему не обязывающий разговор. На мгновение я даже подумала, что все мне привиделось.

— Вы...вытрите, пожалуйста...вот здесь, — пролепетала я, показывая на его лоб с грязноватой плетеночкой следа от моей сандалии.

За те три минуты, в течение которых мы поднимались по лестнице и шли по коридорам студии, я успела узнать, что Ласло — последний венгерский граф Томаш, что он расстался с женой, не сумевшей родить ему сына, который бы унаследовал титул, что недавно он перешел из лютеранства в православие и нынче является монахом в миру, что Ленинградский Кировский театр готовит к премьере его новый балет «Король Лир», и нет ли у меня с собой какой-нибудь крепящей таблетки, поскольку с утра у него — от дыни, вероятно, — сильнейший понос.

Через полчаса мы сидели в маленькой студии и смотрели куски отснятого материала: кадр — бегущий куда-то Маратик, кадр — немо орущий в камеру Маратик, кадр — довольно профессионально дерущийся Маратик; два-три кадра, в которых старая хрычовка Меджиба Кетманбаева небрежно отрабатывала свою народную ставку в немой сцене с внуком — Маратиком, и несколько долгих кадров мучительного вышагивания по коридорам здания милиции задушевно (беззвучно, разумеется) беседующих Маратика с артистом Театра Советской Армии.

Когда зажегся свет, я услышала тяжелый вздох Толи Абазова.

— ГениальнО! — твердо и радостно проговорил Ласло Томаш. — ПОздхавляю вас, Анжелла! ПОздхавляю всю съемОчную группу! ЭтО будет лента года. Я напишу очень хОгошую музыку. Я уже слышу ее — вступление. ЭтО будет ДвОйной свист.

Наступила пауза.

— Двойной? — зачарованно переспросила Анжелла.

— Мужской и женский свист на фоне лютни и ксилОфона. Толя опять вздохнул.

Когда часа через полтора мы с Ласло Томашем вышли за ворота киностудии — Анжелла попросила меня показать композитору город, — я осторожно спросила:

— Ласло... а вам действительно понравилось то, что вы сегодня видели на экране?

— КОнечнО! — оживленно воскликнул тот. — ПхОсто я как пхОфессиОнал вижу то, чего еще нет, но ОбязательнО будет. Я убежден, чтО этО будет сногсшибательная лента... По вашему гениальнОму сценахию (тут я искоса бросила на него взгляд: нет, воодушевление чистой воды и ни грамма подтекста), с замечательнОй хежиссухОй Анжеллы и блистательным главным гехОем — кстати, чтО этО за выдающийся мальчик, где вы егО нашли?

— Долго искали, — упавшим голосом пробормотала я. И, помолчав, спросила:

— Скажите, а вас не смущает то, что камера оператора постоянно сосредоточена на джинсах героя и очень редко переходит на его лицо?

— А на чехта мне егО лицо, — доброжелательно ответил последний граф Томаш, — он же ни ххена этим лицом не выхажает. ЕгО мочепОлОвая система гОхаздО более выхазительна. И ОпехатОх, несмОтхя на то, чтО он всесОюзнО известный бОлван, этО пхекхаснО понял. Так чтО хабота мастехская. Жаль толькО, чтО художникОм фильма вы взяли этОгО пидоха с его вечными дхапиховками. Я пхедлагал еще в Москве Анжелле пхигласить выдающегося художника, мОего друга. Его зОвут БОхис, я ОбязательнО познакомлю вас. Он пхОчел сценарий и пхишел в полнейший восторг. К сожалению, дела не пОзволили ему выхваться из Москвы... А этОт пидох, — с радостным оживлением закончил Ласло, — он, кОнечнО, загубит дело. Я пхОстО убежден, чтО этО будет ОслепительнО ххеновая лента...

Целый день мы гуляли по городу с последним венгерским графом. Постепенно, в тумане полного обалдения от всего, что выпевал он своим горьковско-ленинским говорком, я нащупала то, что называют логикой характера. Граф был веселым мистификатором, обаятельным лгуном. Он мог оболгать человека, которого искренне любил, — к этому надо было относиться, как к театральному этюду. Его слова нельзя было запоминать и тем более напоминать о них Ласло. Следовало быть

только преданным зрителем, а то и партнером в этюде и толково подавать текст. Он, как и моя мать, обряжал жизнь в театральные одежды, с той только разницей, что моя, задавленная бытом, мама никогда не поднималась до высот столь ослепительных шоу.

По пути мы зашли в гостиницу «Узбекистан», где остановился Ласло — кажется, ему потребовался молитвенник; получалось так, что без молитвенника дальнейшей прогулки он себе не мыслил.

В одноместном номере над узкой, поистине монашеской кроватью, чуть правее эстампа «Узбекские колхозники за сбором хлопка», висело большое распятие, пятьдесят на восемьдесят, не меньше. Я постеснялась спросить, как он запихивает его в чемодан, и удержалась от просьбы снять со стены и попробовать на вес — тяжелое ли.

Ласло демонстративно оборвал наше веселое щебетание на полуслове, преклонил колена и, сложив ладони лодочкой, мягким голосом прогундосил молитву на латыни. Я наблюдала за ним с доброжелательным смирением.

Поднявшись с колен, монах в миру потребовал, чтобы я немедленно надписала и подарила ему свою новенькую книжку, изданную ташкентским издательством на плохой бумаге. (В те дни она только вышла, и я таскала в сумке два-три экземпляра и всем надписывала.)

Потом Ласло велел прочесть вслух один из рассказов в книге.

— Я читаю и гОвохю на восьми языках, — пояснил он, — но кихиллицу пхедпОчитаю слушать.

Тут я поняла, что он просто не мог прочесть моего сценария. У меня как-то сразу отлегло от сердца, и я с выражением прочла довольно плохой свой рассказ, от которого Ласло прослезился.

— Да благОслОвит Господь ваш талант! — проговорил он, плавно перекрестив меня с расстояния двух метров. Так художник широкой кистью размечает композицию будущей картины на белом еще холсте.

— Я увезу вас в ШахапОву ОхОту, — заявил он просморкавшись.

— Куда? — вежливо переспросила я.

— ШахапОва ОхОта — этО станция пОд Москвой. У меня там дом. Я увезу вас в ШахапОву ОхОту, пхикую кандалами к письменнОму стОлу и заставлю писать день и ночь...

— Спасибо, — сказала я благодарно, стараясь посеребрить свой голос интонациями преданности. — Боюсь, что...

— Вам нечегО бОяться!! — воскликнул он страстно. — Я мОнах в миху, и вы интехесуете меня тОлькО с духовной стОхОны...

Перед тем как выйти из номера, Ласло опять молился, хряпнувшись на колени. У меня рябило в глазах и ломило в затылке.

Под вечер мы добрели ко мне домой, просто некуда было девать графа: он повсюду плелся за мной. В холодильнике у меня обнаружились — спасибо мамочке — свежие котлеты, я нарезала помидоры и огурцы, открыла банку «сайры».

Перед тем как приступить к ужину, Ласло опять молился на латыни, благоговейно склонив голову с легким седым сорнячком вокруг неровной лысины.

Мой шестилетний сын, привычный к разнообразным сортам гостей, завороженно смотрел на него.

После ужина Ласло размяк, играл нам на моей расстроенной гитаре пьесу Скарлатти, потом читал стихи Гете на немецком и время от времени повторял вдохновенно и угрюмо:

— Я увезу вас в ШахапОву ОхОту, пхикую кандалами к письменнОму стОлу, а вашегО сыночка буду учить играть на лютне.

Наконец, часам уже эдак к двенадцати ночи, когда гундосное пение молитв на латыни, грассирующее оканье и звуки гитары слились для меня в одуряющий плеск прибоя, мне, наконец, удалось проводить Ласло Томаша до нашей станции метро.

В виду подходящего к платформе поезда монах в миру, последний граф Томаш попеременно целовал мне обе руки, а потом размашисто крестил меня из уносящегося в туннель вагона...

Тихо открыв дверь ключом, я на цыпочках, чтоб не разбудить сына, вошла в комнату.

Мой сын стоял у окна и, сложив ладони лодочкой на уровне груди, сонно бормотал куда-то в потолок:

— Боженька, прости меня, что я у Кривачевой трусы подглядывал...

Анжелла обожала ночные съемки.

Утром съемочная группа тяжело отсыпалась на потных подушках в душных гостиничных койках. Часам к двенадцати вяло поднималась, стайками, по двое, по трое, плелись на крошечный местный базар — купить лепешек и фруктов, днем репетировали очередную сцену, видоизмененную в процессе репетиций настолько, что я уже путалась в героях и совершенно не помнила порядок эпизодов.

Вечером опять разбредались по номерам, а к ночи набивались в «рафик» и пыльными кривыми улочками, мимо двухэтажной школы и глинобитной мечети с невысоким минаретом, скорее похо-

жим на трибуну, наспех сколоченную для первомайской демонстрации, вваливались во двор главного бухгалтера.

(Бедняга бухгалтер, надо полагать, уже проклял минуту, когда, польстившись на узбекфильмовские деньги и межрайонную славу, отдал на поругание городским собакам дом деда своего.)

Со времен борьбы с басмачами сонные улочки колхоза «Кадыргач» не оглашались подобными воплями и руганью на обоих языках.

Мальчики-осветители тошнотворно долго устанавливали лампы на треногах, по утоптанной земле дворика змеились провода. Бегали с последними приготовлениями ассистенты, гримерша, костюмерша, роняя шляпы, шали, милицейские фуражки. Крутился под ногами съемочной группы мелкий бухгалтерский помет — от годовалого, на зыбких ножках, до девочек-подростков на выданье.

Немедленно выяснилось, что каждый забыл в гостинице что-то из реквизита: костюмерша — ту или другую деталь дедушкиного костюма, гримерша — пудру, белобрысый ассистент оператора — хреновину, без которой не будет действовать вся осветительная аппаратура... «Рафик» гоняли в гостиницу и обратно еще раза два-три.

Почему-то все орали друг на друга: Анжелла орала на всю съемочную группу, Маратик — на Анжеллу, Стасик — на Маратика, который не желал двигаться согласно пространственной концепции оператора. Маратик вообще не желал делать ничего, что не исходило из глубин его собственного организма, а организм его поминутно сотрясали импульсы, выработанные годами тренировок в республиканской школе каратэ. (Вероятно, поэтому лирический герой в нашем фильме рубит воздух железной ладонью и лягается, как мул, которому досаждают слепни.)

Но наступал момент, когда все, наконец, оказывались на своих местах: Стасик — за камерой, актеры — где кому положено по замыслу оператора и режиссера, ублаженный заискивающей матерью, но все равно презрительно остервенелый Маратик — в центре сцены, и тогда:

— Мо-торр!! — пронзительно тонко вскрикивала Анжелла.

При этом она выбрасывала вверх руки и задирала голову в ночное агатовое небо. Она была похожа на маленькую девочку, вопящую «урра!» при виде салюта, взорвавшегося в небе ослепительным, красно-сине-зеленым розаном.

— Мо-торр! (Урра!!) — воздетые тонкие руки вразброс, голова запрокинута: восторг, упоение, салют, бумажный змей на ветру, воздушные шары над стадионом... — я все ей сразу простила. Просто махнула рукой, поняла, с кем имею дело. Это был неразумный невоспитанный ребенок сорока восьми лет, которого не учили, что чужую игрушку брать нехорошо, обзываться некрасиво, а влезать в разговоры взрослых со своими детскими глупостями нельзя. И я, человек от рождения не просто взрослый, а пожилой, простила ей, как прощают детям...

Кажется, меня хватило на две такие ночные съемки. Потом я стала увиливать, отговариваясь головной болью.

Сейчас трудно поверить, что в гостинице меня удерживали тринадцать рублей суточных. Честно говоря, все пытаюсь вспомнить, неужели так худо было у меня с деньгами, неужели из-за них я терпела эту гостиницу с дружными табунками мух, переругивающихся Анжеллу с Маратиком, пьяного Вячика с его драпировками, Стасика с его майкой «Я устала от мужчин»?..

В пять ко мне тихо постучали.

Это был известный узбекский актер, одутловатый выпивоха в лаковых туфлях — он исполнял в нашем фильме роль главаря мафии, коварного и жестокого. Безнадежный алкоголик, он был в высшей степени интеллигентным человеком (под интеллигентностью я понимаю главным образом редчайшее врожденное умение не обременять собою окружающих).

Трижды извинившись за то, что побеспокоил меня так рано, он виновато сообщил, что возвращается на день в Ташкент, и вот, подумал, не нужно ли мне домой, он был бы рад подбросить...

— Да-да, — сказала я, — спасибо, очень кстати, едем через минуту.

Я спустилась вниз и села в старенький синий «Москвич» известного актера. Лучшего катафалка в последний путь придумать было невозможно.

Всю дорогу мы ехали молча, вероятно, он чувствовал мою несостоятельность как собеседника, что лишний раз подтверждало подлинную интеллигентность этого вечно пьяного, крикливо одетого, безграмотного узбека.

Мы ехали довольно быстро. По краям шоссе бежали хлопковые плантации, иногда проскакивали тоскливые мазанки. Вдали слезились два тающих огонька. Казалось, это желтоглиняное пространство вращалось вокруг машины, как гончарный круг.

— Италий был, Швецарский Альпа был, Венеция видел, Норвегий-Марвегий был... — певуче проговорил известный узбекский актер. — Такой красивый земля, как наш, нигиде нет...

Как я и предполагала, сын ночевал у мамы. В ванной в тазу было замочено белье. На поднявшемся из воды островке сидел упавший с потолка таракан.

Зазвонил телефон.

Хрипловатый тенор украинского еврея произнес скороговоркой:

— Ничео, шо я рановато? Вам должны были передать, так шо я только напомнить: у меня большие яйца.

— Что я должна делать по этому поводу? — спросила я.

— У меня самые большие яйца! — обиженно возразил он. — Потому шо от Замиры. Можете сравнить!

«Господи, — мысленно взмолилась я, — почему Ты заставляешь меня подавать реплики в этом гнусном эстрадном скетче!» А вслух проговорила устало:

— Зачем же. Я вам верю. Можете привозить пять десятков...

— Так я живо! — обрадованно выпалил он, и это прозвучало как «щиво»...

И вот приехала укладчица — весьма юная особа русалочьего племени со всеми полагающимися таковой причиндалами: длинными русыми волосами, как тяжелые водоросли, скользящими по узкой спине, граненными камешками зеленых глаз и прочей сексуальной мелочишкой, вроде торчащих грудок, маленького оттопыренного ушка, за которое закладывалась тяжелая русая прядь, и медленных длинных ног, сладострастно обвивающих друг друга независимо от того, в какой позе укладчица пребывала, — стояла, сидела или полулежала в кресле.

Звали ее ...ой, я забыла, как ее звали. Хорошо бы Виолетта: мне кажется, это имя с двумя плывущими гласными в начале и фокстротно притопывающими «тт» в конце удивительно подходит сей нежной даме.

Если бы заложенный в ней сексуальный заряд обладал, наподобие заряда взрывчатки, разрушительной силой, то, ручаюсь, она бы взорвала к чертям не только весь комплекс узбекфильмовских построек, но и район жилых домов вокруг в радиусе километров этак семи...

Стоит ли упоминать, что в нашу рабочую студию слетались, сбегались, сползались все мужчины всех возрастов со всех этажей и из всех построек «Узбекфильма».

Мне кажется, даже минуя проходную, она успевала крепко отметить своим вниманием старика охранника, так что остаток дня он (да нет, это, конечно, мои фантазии?!) ничком полулежал на сдвинутых стульях, не в силах потребовать у входящего пропуск. Проходная в эти дни осталась неприсмотренной, шляйся, кто куда хочет.

Когда, усевшись и вытянув во всю их благословенную длину ноги поверх кресла переднего ряда, Виолетта впервые просмотрела отснятый материал, Анжелла, помнится, спросила ее тревожно:

— Ну что? Дня за три управишься?

Та неопределенно пожала плечами, погладила одной ногой другую.

— Не управишься? — еще тревожней спросила Анжелла.

В ту минуту я подумала, что ее заботит финансовая сторона вопроса. Однако, как показали события ближайших дней, дело было совсем не в том.

Сигарета казалась приставной деталью личика Виолетты, вынимала она ее изо рта только для поцелуя. Дверь маленькой студии, где на рабочем экране во тьме беззвучно крутилось кольцо из нескольких склеенных кадров, распахивалась каждые пять минут. На пороге возникал силуэт очередного мужчины, и, слабо застонав в тихом экстазе узнавания, Виолетта распахивала объятия, в которые вошедший и падал.

Так появился в студии известный столичный актер, к тому времени сыгравший главную роль в нашумевшем фильме знаменитого режиссера. Он вошел, Виолетта, вглядевшись прищуренными зелеными глазами в силуэт, тихо застонала. Они расцеловались.

И вот тут, впервые за все эти месяцы, я наконец стала свидетелем того, что принято называть «высоким профессионализмом».

Подсев на ручку кресла к Виолетте и поглаживая ее коленку, известный актер несколько мгновений вяло следил за происходящим на экране. Там крутилась довольно дохлая сцена выяснения отношений на свеженькую тему «отцы и дети». И снята в высшей степени изобретательно. Поочередно крупный план: внучек, поигрывающий желваками на высоких скулах половецкого хана; крупный план — сморщенное личико страдающего дедушки. В конце сцены камера наезжает: из правого глаза деда выкатывается скупая актерская слеза.

Кольцо крутилось бесконечной каруселью: лицо внука — лицо деда — скупая слеза; лицо внука — лицо деда — слеза и так далее.

Виолетта, покуривая и сплетая атласные ноги, придумывала подходящий текст под шевеление губ. Помнится, на этом кадре она почему-то застряла.

И вот известный актер, просмотрев гениальный кадр всего один раз, уже на следующем витке, не снимая ладони с яблочно светящейся в темноте коленки, с фантастической точностью уложил некий текст в шевелящиеся на экране губы Маратика.

— Хули ты нарываешься, старый пидор? — негромко, с элегантной ленцой проговорил Маратик всесоюзно известным бархатным голосом. — Я те, ебить, по ушам-то навешаю...

Эта фраза прозвучала так естественно, так соответствовала характеру самого Маратика и такой логически безупречной выглядела после нее скупая слеза на обиженном личике деда, что все, без исключения, сидевшие в студии, застыли, осознав сопричастность к большому искусству. А известный актер выдавал все новые и новые варианты озвучивания кадра, в которых неизменным оставалось лишь одно: дед с внуком матерились по-черному. И каждый вариант был поистине жемчужиной актерского мастерства, и каждый хотелось записать и увековечить.

Порезвившись так с полчаса, известный актер вышел покурить. Я выскочила следом — выразить восхищение.

— Ну что вы? — устало улыбнувшись, возразил он. — Это давно известный фокус. Помнится, однажды с Евстигнеевым и Гердтом мы таким вот образом почти целиком озвучили «Гамлета». Вот это было интересно. Кстати, в подобном варианте монолог «Быть или не быть?» несет гораздо более серьезную философскую нагрузку...

...Если не ошибаюсь, в конце концов этот кадр был озвучен следующим текстом:

Дед: — Неужели ты решишься на этот поступок?

Внук: — Дедушка, вспомни свою молодость.

Камера наезжает. Из лукавого армянского глаза дедушки выкатывается густая слеза воспоминаний...

Потом известный актер удалился в обнимку с Виолеттой.

Надо сказать, она по нескольку раз на день исчезала куда-то с тем или другим работником искусств. Ненадолго. — Пойдем, покурим, — предлагала она и минут через двадцать возвращалась — как после курорта — отдохнувшая, посвежевшая... — Ах, — светло вздыхала она закуривая. — Какой дивный роман когда-то был у нас с Мишей (Сашей, Фимой, Юрой)...

Казалось, на «Узбекфильм» она приехала, как возвращаются в родные места — встретиться с еще живыми друзьями детства, вспомнить былое времечко, отметить встречу.

И отмечала. Своеобразно.

Вдруг возникал в конце коридора какой-нибудь киношный ковбой — ассистент или оператор, режиссер или актер. Они с Виолеттой бросались друг к другу — ах, ох, давно ли, надолго?

— Пойдем, покурим, — предлагала Виолетта... Вернувшись минут через двадцать, щелкала зажигалкой и произносила мечтательно, одним уголком рта, незанятым сигаретой:

— Ах, какой нежный роман был у нас с Кирюшей лет восемь назад...

Спустя три дня напряженной работы Виолетты над укладкой текста я спросила Фаню Моисеевну:

— Слушайте, а сколько, собственно, годков этому дитяти?

— Ну, как вам сказать... Вот уже лет двадцать я работаю на «Узбекфильме», и... — она задумалась, что-то прикидывая в уме, — и все эти годы всех нас укладывает Виолетта.

Весь укладочный период работы над фильмом прошел под знаком оленьих драк за Виолетту. Я не говорю о мелких потасовках между мальчиками-ассистентами, осветителями, гримерами; о странном пятипалом синяке, украсившем в эти дни физиономию главного редактора «Узбекфильма»; о мордобое, учиненном Маратиком двум каким-то вполне почтенным пожилым актерам, приглашенным на съемки фильма о борьбе узбекского народа с басмачами... Да я и не упомню всех этих перипетий, потому что все чаще уклонялась от посещений киностудии. Но вот обрывок странного разговора между Анжеллой и Фаней Моисеевной помню:

— А я вам сто раз говорила: три дня и точка. И ни минутой дольше. Многолетний опыт подсказывает.

— Но, Фаня, у меня такой сплоченный коллектив!

На поверку самым слабым звеном в нашем сплоченном коллективе оказалась парочка старинных друзей. Да-да, многолетняя дружба Стасика и Вячика буквально треснула по швам на глазах у всей съемочной группы.

Разумеется, с каждым из них у Виолетты когда-то был «светлый, дивный роман». Разумеется, и тот и другой успели уже помянуть с ней былое... Разумеется, они уже дважды обновили друг другу физиономии в пьяных драках, но...

— Но при чем тут мой фильм! — горестно восклицала Анжелла. — Творчество, творчество при чем?!

Увы, разрыв отношений у Стасика и Вячика произошел-таки на творческой почве.

— Ты импотент! — сказал оператор художнику. — Всю жизнь носишься с убогой идеей драпирования объектов. Это обнаруживает твое творческое бессилие!

— Я — импотент?! — вскакивал Вячик. — Это ты — импотент! Крупный план — задница героя — выкатывается слеза!!

— Старичок Фрейд на том свете сейчас имеет удовольствие, — заметил вполголоса Толя Абазов, присутствовавший при этой несимпатичной сцене.

— А я ей говорила: три дня и точка! — бубнила за моей спиной Фаня Моисеевна.

Мой взгляд случайно наткнулся на Виолеттины ноги под креслом. Они кейфовали. Скинув горделиво выгнутую туфельку на высоченном каблуке, левая большим пальцем тихо и нежно поглаживала крутой подъем правой...

И напрасно директор фильма Рауф втолковывал Виолетте: «Кабанчик, не бесчинствуй!» — творческий разрыв между оператором и художником все углублялся, отношения их становились все более напряженными. Получая гонорар, из-за которого, собственно, и задержались оба в Ташкенте, они поцапались из-за очереди в кассу. Вячик обозвал Стасика некрасивым словом «говно»... Как и следовало ожидать, оба в конце концов оставили Анжеллу перед сакраментальной ситуацией «я или он». Анжелла выбрала Стасика, и Вячик уехал оскорбленный, напоследок, разумеется, высказав все, что думает об идиотке-режиссерке, кретинке-сценаристке, бесполом мудаке-операторе и бездарных актерах.

— Давай, давай, — со свойственной ей прямотой отвечала на это Анжелла. — Иди, драпируй свою...

Выбегая из студии, он споткнулся о неосторожно вытянутую мною ногу, упал, ушибся и завизжал: «Бездарь, бездарь!»

Меня это почему-то страшно растрогало. Я вообще почти всегда испытываю грустную нежность к прототипам своих будущих героев, особенно к тем, кого почему-то называют «отрицательными», хотя, как известно, отрицательный персонаж в очищенном виде — это редкость в литературе. Я заранее испытываю по отношению к ним нечто, похожее на томление вины. Говорят, палачи испытывают некий сантимент по отношению к будущей жертве.

Вот и я гляжу на оскорбленно визжащего Вячика, на торжествующего Стасика в белой маечке с надписью «Я устала от мужчин» и, чуть ли не сладострастно замирая, думаю: милый, милый... а ведь я тебя смастерю.

Нет, не «изображу» — оставим дурному натуралисту это недостойное занятие. Да и невозможно перенести живого человека на бумагу, он на ней и останется бумажным, застывшим. Но персонаж можно сделать, создать, смастерить из мусорной мелочишки (подобно тому, как во дни прихода Мессии по одному-единственному шейному позвонку обретут плоть и оживут давно истлевшие люди).

Могу рассказать, как это делается. Из одной-двух внешних черточек лепится фигура (тут главное стекой тщательно соскрести лишнее) и одной-двумя характерными фразочками в нее вдыхается жизнь.

Этот фокус-покус я воспроизвожу уже много лет и, как любой фокусник, конечно же, не открою публике последнего и главного секрета. Но, спрашиваю я вас, при чем тут прототип — живой, реальный, не слишком интересный человек? Да не было, не было у Стасика никакой белой маечки с надписью «Я устала от мужчин»! Я ее выдумала. Но в том-то и фокус, что могла и быть. А теперь уже даже и странно, что ее не было.

Фокус-покус, театр кукол, студия кройки и шитья...

Озвучивать ленту Анжелла решила на студии Горького.

Ноябрьским слякотным утром небольшой группой мы прилетели в Москву, чтобы завершить последний этап работы над фильмом.

Мокрый снег, уже на трапе самолета заплевавший физиономию; неожиданная нелепая ссора с Анжеллой в студии звукозаписи — не помню повода, а скорее всего, не было повода, просто время пришло, слишком долго друг друга терпели; несколько раз кряду выкрикнутое ею «Кто ты такая?! Нет, кто ты такая?!». (Кстати, никогда в жизни я еще не смогла внятно ответить на этот вопрос.) И патетическое: «Я плюю на тебя!», стояла она близко, очень близко, да еще наступала на меня, картинно уперев кулаки в бока, как солистка в опере «Сорочинская ярмарка», и действительно — заплевывала, брызжа слюной. Так что я позорно бежала — о, всю жизнь не кулачный боец, как всегда: задний ум, остроумие на лестнице... — выскочила из студии, навалясь боком на гладкие перила, как в детстве, съехала по лестнице в вестибюль с грязноватыми лужицами натекшего с обуви снега. За мной мчался Толя Абазов, на ходу ловил мои руки, приговаривая: «Голубчик, не надо, ну не надо! Да плюньте вы, плюньте!..»

Это все очень вписывалось в сцену, но как-то разрушало его образ человека, ко всему равнодушного. Хотелось спросить — а почему же вы сценария моего не читали? Я вырвала руку, выбежала на улицу в мокрый, косой, заплевывающий куртку снег...

И такси, обдающие прохожих веером бурых брызг, и весь развернувшийся вокруг коробочный район ВДНХ с гостиницей «Космос», где остановилась наша группа, — все это ощущалось как наказание мне, наказание... и я уже догадывалась — за что.

В номере моем трезвонил телефон. Это была, конечно, Анжелла. Ей ничего не стоил переход от

оскорблений к лобызаниям, страстным извинениям и признаниям в любви. Абсолютно искренним. В сущности, в отличие от моего, у нее был легкий характер.

Не снимая куртки, я схватила телефонную трубку, чтобы одной-двумя фразами оборвать навсегда эти никчемные отношения, и:

— КОвахная! — завопил в трубке голос монаха в миру, последнего графа Томаша. — Как вы смели не телефОнихОвать мне с бОхта самОлета! Я не Ожидал От вас пОдОбнОй подлОсти!

— Ласло, дорогой, здравствуйте...

— Мы дОлжны встхетиться сейчас же!

Мне совершенно не хотелось опять выходить в ноябрьскую сумрачную слякоть, трястись в метро. Но мысль, что в любую минуту сюда может явиться Анжелла, хохотать, виснуть на шее и целовать взасос, была еще невыносимей.

Надо было смываться отсюда, переночевать у кого-то из знакомых и, поменяв билет, вылететь завтра домой.

На этом, собственно, и завершилась моя киноэпопея.

Я еще присутствовала на каких-то обсуждениях, просмотрах, кланялась в шеренге съемочной группы на премьере фильма в Ташкентском Доме кино. Шеренга мной и заканчивалась, если не считать в углу сцены мраморного бюста Ленина, на который — словно бы по замыслу Вячика — живописно ниспадал крупными складками вишневый занавес, придавая бюсту сходство с римским патрицием.

Кстати, о римских патрициях.

Я живу в краю Иудейской пустыни; эти мягкие развалы желтовато-замшевых холмов, эта сыпучесть, покатость, застылость меняют свой цвет и фактуру в зависимости от освещения. В яркий день, в беспощадном, столь болезненном для глаз свете вселенской операционной эти холмы напоминают складки на гипсовой статуте какого-нибудь римского патриция.

Выводя на прогулку своего любимого пса, я гляжу на скульптурно-складчатый холм Иудейской пустыни и вспоминаю неудачную попытку Вячика задрапировать этот мир. Что ж — думаю я в который раз, — то, что не удалось сделать хрупкому, несчастному и не всегда трезвому человеку, вновь и вновь с мистической легкостью воссоздает Великий Декоратор...

Публика хлопала вяло, но доброжелательно. Положение спасала прелестная музыка, которую, как и обещал, написал к нашему фильму Ласло Томаш. Нежную нервную мелодию напевал девичий голосок, и мальчишеские губы влюбленно подсвистывали ему.

После премьеры меня разыскал в фойе Дома кино знакомый поэт-сценарист.

— Ну, вот видишь, — сказал он, — все уладилось. На черта была тебе твоя девственность? Забудь об этой истории, как о страшном сне, и въезжай в новую квартиру... По идее ты должна была бы мне банку поставить, — добавил он. — Но я, как настоящий мужчина, сам приглашаю тебя обмыть этот кошмар. Получил вчера гонорар за мультяшку: «Али-баба и сорок разбойников»...

Все-таки он был трогательным человеком, этот мой знакомый!

Мелькнуло среди публики и слегка растерянное лицо Саши — прототипа героя, следователя и барда... Он не подошел ко мне. Может, с обидой вспоминал, как ради всей этой бодяги оформлял очной ставкой мои экскурсии в тюремную камеру.

Я даже помирилась с Анжеллой — она, повиснув на мне, прокричала в ухо что-то задорное, я — ну что возьмешь с этого ребенка! — пробормотала нечто примирительное. Вместе, как это было уже не раз, мы получили — поровну — последний гонорар в кассе киностудии. Я была холодна-покорна, как князь, данник Золотой Орды.

Пускаясь в то или иное предприятие, я всегда предчувствую — как посмотрят на дело там, наверху, по моему ведомству: потреплют снисходительно по загривку, или, как говаривала моя бабушка, «вломят по самые помидоры»... Не должна была снимать этот чужой фильм. И наверняка — не должна была писать эту повесть по заманчивым извивам чужой судьбы...

Я полагаю, что человек за все должен ответить. Он должен еще и еще раз прокрутить ленту своей жизни, в иные кадры вглядываясь особенно пристально: как правило, камера наезжает, и они подаются крупным планом.

Я с трудом читаю заголовки ивритских газет, и моя собственная дочь стесняется меня перед одноклассниками.

Это мне предъявлен к оплате вексель под названием «сифилисска пессн». Я так и вижу ухмыляющуюся плешивую харю: «Давай, давай, голубушка, — говорит он, мой конвойный. — Ну-ка еще раз: «си-си-лисска пессн...» — это широким ковшом отливаются мне тоска и страх мальчика в розовой атласной рубахе.

И некуда деться — я обязана сполна уплатить по ведомости, спущенной мне сверху, даже если невдомек мне — за что плачу. Кстати, я так и бытовые счета оплачиваю — не выясняя у компаний, — за что это мне столько насчитано.

Похоже мой ангел-хранитель так и не приучил меня понимать смысл копейки...

Изредка нам позванивает наш старый друг Лася, Ласло Томаш. Он по-прежнему страшно одинок, все ищет истинного Бога и грозиться приехать на Святую землю.

На днях и вправду позвонил и сообщил, что приезжает на какой-то христианский конгресс по приглашению английской церкви в Иерусалиме. Пылко просил меня выяснить точные условия прохождения обряда гиюра.

— Чего?! — крикнула я в трубку, думая, что ослышалась. Я всегда волнуюсь и плохо слышу, когда мне звонят из России.

— Пехейти в иудаизм! — повторил Ласло. — Я никогда не гОвОхил вам, чтО мОя пОкОйная мама была евхейкОй?

— Ласло, — проговорила я с облегчением, — тогда вам не нужно проходить гиюр, можете смело считать себя евреем, но, — добавила я осторожно и терпеливо, — не следует думать, что для двухнедельной поездки в Иерусалим вы обязаны перейти в иудаизм. В принципе, здесь не убивают людей и другой веры. К нам ежегодно приезжают паломники, и христиане и буддисты.

— При чем тут буддисты?! — завопил он.

Я смутилась и пробормотала виновато:

— Ну... буддизм — тоже симпатичная религия...

Склон Масличной горы, неровно заросший Гефсиманским садом, напоминает мне издали свалявшийся бок овцы. Того овна, что вместо отрока Исаака был принесен Авраамом в жертву — тут, неподалеку.

Все малопристойные события, которым человечество обязано зарождением нравственности, происходили тут неподалеку.

И в это надо вникнуть за оставшееся время.

Я смотрю из огромного моего полукруглого окна вниз, на двойную черную ленту шоссе, бегущего в Иерусалим, на голые белые дома арабской деревни — коробочки ульев, расставленные как попало небрежным пасечником.

Я смотрю на неоглядную оцепенелую округу, в которой живет и пульсирует в холмах лишь дорога петлями — гигантский кишечник во вскрытой брюшной полости Иудейской пустыни.

Еще час-полтора и потечет по горам розово-голубой кисель сумерек, затечет в вади, сгустится, застынет студнем...

Камера наезжает: в голых кустах у магазина шевелится, вздуваемый ветром, полиэтиленовый мешочек. Вот он покатился, взлетел, рванул вверх, понесся над склоном нашей горы ровно и бесшумно, как дельтаплан, вдруг взмыл и стал подниматься все выше, выше, полоскаясь в небе, словно бумажный змей на невидимой нитке.

— Смотри, мóтэк, — говорит рыжий Цвика, хозяин лавки, — я в своей жизни пошлялся по разным американ-франциям... по этим... как их? — швейцарским альпам... Поверь, красивей, чем наша с тобой земля, нет на свете...

Пятый год я размышляю о своей эмиграции. Я лишь на днях обнаружила, что думаю о ней скрупулезно и настойчиво. С обстоятельностью лавочника взвешиваю прибыль и торопливо списываю убытки, подсчитываю промахи, казню себя за недальновидность.

Словом, день и ночь я зачем-то обдумываю свою эмиграцию, как будто мне только предстоит решиться или не решиться на этот шаг.

Забавно, что единственную в своей жизни окончательность, единственную бесповоротную завершенность я как бы и не желаю заметить.

Это похоже на старый еврейский анекдот про «умер-шмумер, лишь бы был здоров!»

Ну, я и здорова. Тем более что до Ново-Девичьего отсюда — приличное расстояние.

...«Ты начальничек... винтик-чайничек... отпусти до до-ому»...

А какие здесь пейзажи! Боже, какие пейзажи: на эти жилые, грозно ползущие по холмам «жемчужные тени армад небесных» можно любоваться часами. А если принять стакан, то немудрено и вовсе застыть у окна, столбенея от счастья — что нередко со мною здесь происходит, — ведь мне еще нет сорока, говорю я себе, и жизнь бесконечна!

...бесконечна, черт бы ее побрал.

Иерусалим, 1994

SUMMARY

IK Premiere
Presentation of Ivan Dykhovichny's MUSIC FOR DECEMBER. The set of stuff includes Elena Stishova's review and Ivan Dykhovichny's interview delivered by Asia Kolodizhner and Pyotr Shepotinnik.

Festivals
Conversation of critics Nina Zarkhi, Zara Abdullayeva and Natalya Sirivlya about the Second FILM FORUM of young film-makers held in Suzdal (1995). Also come records of the winners of Nomination Film-Manifesto.

Analyses and Reflections
The set of stuff on the topic West and East, advanced by a fragment from E.Said's ORIENTALISM presenting the European aspect of the notion in question. Valentin Mikhalkovich traces the waves of interest of western film-makers towards the East; Andrei Plakhov explicates the nature of succes of Chinese cinema abroad.
Extracts from the articles of some American and European critics on the problem are also published.

Vladimir Levashov. La vie est le cinema.
Review of Tim Burton's ED WOOD.

Elena Plakhova. White Nights of Aki Kaurismiaki.
Portrayal of a famous Finnish film director.

Anjelika Artykh. Will.
The article is devoted to analysis of the latest photo and cinema works of EVGENY YUFIT, one of the founders of Necro-realism in post-Soviet film-making.

Jon Jost. Frame-up.
The script of the film by one of the leaders of American Independents and conversation with him held by Nina Tsyrkun.

Cinema posters
Presentation of Soviet film posters of the 70-ies.

The chronicle of cinema. 1960—1969
The major events in the movie life of the period illustrated by an extract from then-interview with Pier Paolo Pazolini and Tatyana Vetrova's notes on Brazilian cinema.

Yuri Gantman — Vittorio Storaro. Light and Colour.
Dialogue of the well-known cameramen on the problems of visuality.

Memoirs and publications
Newly found materials on life and creation of the legendary director SERGEI PARADZHANOV.

Dina Rubina. The ZOOM.
A known writer, living now in Izrael, describes the story of making of a typical Soviet film.

Вопреки Киплингу,
Запад и Восток
встречаются на страницах
элитарного журнала
русскоязычного зарубежья
«Зеркало».
Все, о чем говорят и пишут
интеллектуалы пяти континентов, —
на страницах «Зеркала».
Вам всегда будет о чем рассказать
и чем удивить своих собеседников!

Стоимость годовой подписки (12 номеров) — 120 $US
Наш адрес: «Zerkalo» P.O.B. 23715 Tel-Aviv 61231 Israel

Подписка осуществляется по телефону:
151-56-51, 151-67-21
факс: 151-02-72

Ф. СП-1

Министерство связи СССР
«Союзпечать»

АБОНЕМЕНТ на _____ журнал **70402** (индекс издания)

«Искусство кино» Количество комплектов

на 19____ год по месяцам:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Куда _____ (почтовый индекс) _____ (адрес)

Кому _____ (фамилия, инициалы)

ПВ	место	.ш-тер

ДОСТАВОЧНАЯ КАРТОЧКА

на _____ журнал **70402** (индекс издания)

(наименование издания)
«Искусство кино»

Стоимость | подписки _____ руб. _____ коп. | переадресовки _____ руб. _____ коп. | Количество комплектов:

на 19____ год по месяцам:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Куда _____ (почтовый индекс) _____ (адрес)

Кому _____ (фамилия инициалы)

Уважаемые читатели!

Подписная цена на наш журнал
в первом полугодии 1996 года остается прежней!

Оставайтесь с нами!

Журнал «Искусство кино»:
— это все самое интересное в сфере кино и культуры,
— это современный дизайн,
— это 12 полновесных журнальных книг в год.

Оформить подписку на наш журнал вы можете в любом почтовом отделении по каталогу «Роспечати», а для жителей Москвы по каталогу Московского почтамта.

Наш индекс: **70402**

Цена без доставки: **3900** руб. (1 месяц)
11700 руб. (3 месяца)
23400 руб. (6 месяцев)

ПРОВЕРЬТЕ ПРАВИЛЬНОСТЬ ОФОРМЛЕНИЯ АБОНЕМЕНТА!

На абонементе должен быть проставлен оттиск кассовой машины.

При оформлении подписки (переадресовки) без кассовой машины на абонементе проставляется оттиск календарного штемпеля отделения связи. В этом случае абонемент выдается подписчику с квитанцией об оплате стоимости подписки (переадресовки)

Для оформления подписки на газету или журнал, а также для переадресования издания бланк абонемента с доставочной карточкой заполняется подписчиком чернилами, разборчиво, без сокращений, в соответствии с условиями, изложенными в каталогах Союзпечати.

Заполнение месячных клеток при переадресовании издания, а также клетки «ПВ—МЕСТО» производится работниками предприятий связи и Союзпечати.

Подписаться на журнал вы можете через наших представителей:

АО «Mezhdunarodnaya kniga» Bol'shaya Yakimanka street, 39
117049 Moscow, Russian Federation
Telephone: (095) 238-49-67
Fax: (095) 238-46-34

«East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447
USA
Phone: (612) 550-0961 Fax: (612) 559 2931
Toll-free in the USA: 1-800-477-1005

Для подписчиков в США, Канаде и Латинской Америке:
«Panorama of Pussia» tel./fax: (617) 628-89-80
P.O. Box 44-1658
Somervill, Massachussetts
02144, USA

Адрес редакции:
Россия, 125319, Москва, ул.Усиевича, 9
Тел. (095) 151-56-51, 151-67-81
Факс (095) 151-02-72

Ж 6680
(НАЯ ПАЛАТА
1995 г.

Гон Ли в фильме «Красный гаолян», режиссер Чжан Имоу. (Статью об актрисе читайте в подборке материалов «Восток и кино»)

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В ближайших номерах: Россия — Восток или Запад: кино и культура — французская модель; фестивали как зеркало кинематографа; статьи В.Царева, В.Листова, С.Добротворского, М.Рыклина, А.Плахова, Л.Аннинского, О.Седаковой, Л.Сараскиной, М.Туровской, А.Шемякина, А.Глюксмана.

В рубрике **«Премьера «ИК»**:
«Мусульманин», «Особенности национальной охоты», «Ненависть», «Послеобеденное завещание».

В рубрике **«Портреты»**:
Изабель Юппер.

В рубрике **«Мемуары и публикации»**:
Клод Шаброль и «новая волна».
М.Ромм о борьбе с «космополитами».

В рубрике **«Интервью «ИК»**:
Н.Михалков, А.Васильев.

К 100-летию кино

«История фильма»:
«Сорок первый».

«Голливудские хроники»:
Элвис Пресли в кино.

В рубрике **«Штудии»**:
Р.Барт, М.Бланшо.

В рубрике **«ИК». Избранная проза»**:
Эммануэль Бернейм. Двое.
Симона Синьоре. Ностальгия теперь не та.

В рубрике **«Фильм в журнале»**:
Жан Ренуар. Великая иллюзия.

В рубрике **«Сценарии»**:
С.Сельянов, М.Коновальчук. Странник.

В рубрике **«Теория, история»**:
Эрик Ромер об Андре Базене.

В рубрике **«Фестивали»**:
Москва-95.
Канн-95.

8 95